ANNALES

DE L'INSTITUT ARCHÉOLOGIQUE.

TOME SECOND DE LA NOUVELLE SÉRIE.

XVIIe DU RECUEIL.

1845.

ANNALI DELL' INSTITUTO ÀRCHEOLOGICO.

VOLUME SECONDO DELLA SERIE NUOVA,

XVII DI TUTTA LA SERIE.

1845.



PARIS.
TYPOGRAPHIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES,
IMPRIMEURS DE L'INSTITUT,
rue Jacob, 56.



ANNALES

DE L'INSTITUT ARCHÉOLOGIQUE.

TOME SECOND DE LA NOUVELLE SÉRIE,

XVIIe DU RECUEIL.

1845.

ANNALI DELL'INSTITUTO ARCHEOLOGICO.

VOLUME SECONDO DELLA SERIE NUOVA

XVII DI TUTTA LA SERIE.

1845.

PARIS,

CHEZ BENJAMIN DUPRAT,

Libraire des Sociétés Asiatiques de Paris et de Londres, de l'Institut de France, de la Bibliothèque Royale, etc.

RUE DU CLOITRE ST-BENOIT, N° 7,

PRÈS LE COLLÉGE DE FRANCE.

1845.

ANNALES

DE

L'INSTITUT ARCHÉOLOGIQUE.

MÉMOIRE

SUR

LES HARPYIES.

(*Mon.*, tom. III, pl. XLIX.)

Voss a consacré deux de ses lettres mythologiques à l'examen détaillé des modifications successives qu'avait subies le type des harpyies dans les descriptions poétiques depuis Homère jusqu'à l'époque romaine (1). Animé d'un esprit d'opposition et de critique contre les idées et les ouvrages de Heyne, Voss employa toute la sagacité de son esprit à montrer que son antagoniste avait confondu, dans ses dissertations, les manières différentes dont les poëtes décrivaient, selon le goût de leur temps, les monstres destinés à être vaincus par les Boréades.

Deux causes ont rendu les assertions du savant allemand trop absolues. La première consistait à méconnaître chez les

(1) *Mythologische Briefe*, XXXI, XXXII.

Grecs le penchant à l'érudition archéologique, ranimé plusieurs fois dans le cours de leur histoire, et dont l'effet fut, pour la poésie comme pour les arts, de faire revivre à certaines époques les formes et les traditions anciennes; la seconde cause fut l'espèce d'indifférence où Voss était resté relativement aux monuments figurés, dont le nombre, sans cesse croissant de nos jours, a jeté de vives lumières sur cette question. A la faveur des précieuses découvertes qui ont enrichi nos musées, il est facile de constater, maintenant, quelle variété de types s'était introduite simultanément chez les Grecs pour figurer certains personnages mythologiques. Les divinités de l'Olympe, tantôt ailées, tantôt sans ailes; celles de la mer, tantôt marines, tantôt à formes purement humaines; les centaures et les satyres diversement mi-partis dans leur double nature; les sirènes et les harpyies, se trouvent représentés, sur des monuments contemporains, de manières si variées, que l'art, par son témoignage irrécusable, ne permet pas d'admettre entièrement la sentence de Voss sur l'altération progressive des images religieuses. Il est bien certain qu'une altération eut lieu, et que les hideuses harpyies de Virgile n'ont rien conservé du type majestueux d'Hésiode; cependant, il ne faut pas oublier que le vase attique de M. Graham et celui dont nous avons donné l'explication, ramènent les harpyies vers la tradition la plus ancienne, malgré l'époque relativement moderne de ces deux peintures céramiques. Si l'on examine la sculpture grecque et romaine, on y reconnaît la renaissance de la manière primitive dans des ouvrages d'art du temps d'Hadrien; elle se montre dans les figures appelées Éginétiques, telles que le bronze du Louvre; et, dans la numismatique, on la retrouve, pour les images des dieux, à l'époque de Septime Sévère et des Gordien. De nombreux monuments prouvent que, bien antérieurement à l'empire romain, les Grecs d'Italie, surtout, avaient éprouvé un semblable retour à la sévérité des écoles primitives. La règle dont Voss s'est prévalu n'est donc pas infaillible. M. Panofka, dans son travail sur le musée Pourtalès, a professé le même

système (1). Il n'est d'ailleurs aucun archéologue dont le premier besoin, dans ses études, n'ait été d'adopter une classification semblable. Il n'en est aucun, non plus, qui, observant attentivement les œuvres des poëtes ou celles des artistes, n'ait dû tenir compte d'une foule de dérogations à ce principe vrai en lui-même, et sage élément de tout travail sérieux. Nous avons rendu hommage à la théorie de Voss, en nous y conformant dans notre mémoire sur le vase de Phinée; nous allons montrer, dans celui-ci, combien le type des harpyies a subi de variations, souvent contemporaines, dans la littérature, et principalement dans les arts. En commençant par les poésies du temps d'Homère, on trouve que, selon Hésiode, les harpyies, filles de Thaumas et d'Électre, étaient deux divinités ailées aussi rapides que les vents et les oiseaux; sœurs d'Iris, elles portaient de longs cheveux, attribut de la jeunesse (2). Leur mission était d'enlever les mortels et de les livrer aux puissances infernales (3).

Dans l'Odyssée, Pénélope, livrée à la douleur, demande aux dieux de mettre un terme à ses maux.

« Diane, dit-elle, déesse vénérable, fille de Jupiter, puis-« siez-vous diriger une flèche contre ma poitrine pour m'arra-« cher la vie, ou puisse la tempête m'emporter à travers les « régions de l'air et me jeter aux rivages lointains où reflue « l'Océan! Ainsi les ouragans emportèrent les filles de Panda-« rus. Privées de leurs parents par la volonté des dieux, « elles restaient orphelines dans leur demeure. Vénus les nour-« rissait de laitage, de miel doux et de vin parfumé; Junon « leur accordait la beauté et la prudence au-dessus de toutes

(1) Panofka, *Antiques du cab. Pourtalès*, p. 73 et suiv.

(2) Hésiod., *Théog.*, v. 265. On voit ici que la triade se compose d'Iris et des deux harpyies Aëllo et Ocypeté. Il est difficile de s'expliquer comment Voss a pu croire que les harpyies d'Hésiode étaient sans ailes, quand le poëte dit expressément :

Ἠϋκόμους θ' Ἁρπυίας Ἀελλώ τ' Ὠκυπέτην τε,
Αἵ ῥ' ἀνέμων πνοιῇσι καὶ οἰωνοῖς ἅμ' ἕπονται
Ὠκείῃς πτερύγεσσι· μεταχρόνιαι γὰρ ἴαλλον.

(3) Hom., *Odyss.*, lib. I, v. 241; et XIV, v. 371.

« les autres femmes ; Minerve leur enseignait l'art de travailler « avec une adresse merveilleuse. Mais, pendant que Vénus « était montée à l'Olympe pour demander au dieu qui porte « la foudre et qui connaît toutes choses, de compléter par « des mariages prospères le bonheur des filles de Pandarus, « soudain les harpyies ravirent les jeunes vierges, et les don- « nèrent pour servantes aux détestables Érinnyies (1). »

Assurément, rien n'est plus étrange que ce mythe, où l'on voit la protection des principales déesses de l'Olympe ne pas suffire pour garantir de jeunes mortelles contre les embûches et la surprise de génies, en apparence d'un ordre inférieur.

Qu'étaient donc les harpyies d'Homère pour exercer un pareil pouvoir ? Ne figurent elles pas, ici, comme égales au destin et aux Parques ? Ne disposent-elles pas, à leur gré et contre celui des immortels, de la vie humaine que personne n'est assez puissant pour leur disputer ? (2) Mais ce qui surprend encore plus, c'est de voir comment, en quelques vers, Homère établit, pour les harpyies, un anthropomorphisme plus caractérisé que pour ses autres divinités. Il nous montre bien quelques personnages divins qui régissent les éléments ; mais où le voyons-nous exprimer aussi clairement qu'ils sont ces éléments eux-mêmes ? Son Jupiter est le dieu de l'Éther, mais les harpyies qui, selon la théogonie d'Hésiode, volent avec une immense rapidité entre le ciel et la terre, sont les tempêtes qui désolent et ravagent, sans que les puissances supérieures ou telluriques puissent les arrêter dans leurs fureurs. L'autorité d'Homère fut si grande sur ce point, que cette tradition resta respectée par tous les auteurs, excepté les évhémeristes, même lorsque les poëtes tendaient le plus à

(1) Hom., *Odyss.*, lib. XX, v. 60 et seq.

(2) Tel est à peu près, dans la tragédie d'Alceste, le rôle de Thanatos qui défie Apollon et reste sourd à ses prières. Mais le génie de la mort est visiblement Pluton lui-même. Iris, comme ses sœurs les harpyies, accomplit également des fonctions funèbres en délivrant Didon de son agonie. « Quelques-uns, dit Servius, les considèrent « comme les Parques, c'est pourquoi elles ont reçu le don de divination. » Serv. *ad Æneid.*, III, v. 233.

convertir les harpyies en ministres des dieux, et les nommaient les chiens de Jupiter (1).

Une autre tradition homérique donne pour père aux coursiers d'Achille, le vent Zéphyre qui avait surpris la harpyie Podargé paissant dans une prairie au bord de l'Océan. Voss (2) et M. Millingen (3) ont cru qu'il était impossible d'admettre la transformation d'une harpyie en jument, et le premier s'est efforcé de montrer la conception de chevaux par des déesses ou des nymphes sous forme humaine, comme familière à l'antiquité grecque.

Il est vrai que Stésichore donnait pour mère aux chevaux des Dioscures la harpyie Podargé; Nonnus disait le cheval Xanthus et la jument Podargé nés de Borée et de la harpyie Aëllopos; selon Eustathe, Arion, coursier d'Hercule, était né d'une harpyie et de Neptune, ou de Zéphyre, selon Quintus Calaber (4). Rien n'était plus naturel que d'appliquer ainsi le passage d'Homère; mais si l'on veut s'assurer de l'intention véritable du poëte, il faut rapprocher d'abord ces deux passages de l'Iliade :

Ξάνθον καὶ Βαλίον τὼ ἅμα πνοιῇσι πετέσθην·
Τοὺς ἔτεκε Ζεφύρῳ ἀνέμῳ Ἅρπυια Ποδάργη,
Βοσκομένη λειμῶνι παρὰ ῥόον Ὠκεανοῖο.
(Iliad. XVI, v. 150 et seq.)

Τοῦ (Erichthonii trojani) τρισχίλιαι ἵπποι ἕλος κάτα [βουκολέοντο
Θήλειαι, πώλοισιν ἀγαλλόμεναι ἀταλῇσι·
Τάων καὶ Βορέης ἠράσσατο βοσκομενάων,
Ἵππῳ δ' εἰσάμενος παρελέξατο κυανοχαίτῃ·
Ἐν μαλακῷ λειμῶνι καὶ ἄνθεσιν εἰαρινοῖσι.
(Ce dernier vers n'existe que dans le Codex harleianus.)
(Iliad. XX, v. 221 et suiv.)

(1) Le scoliaste d'Hésiode *ad Theog.*, v. 265, considère Iris comme l'arc-en-ciel, et les harpyies comme les vents impétueux qui naissent de la pluie ou de l'eau. Cf. Johann. Diac., *ibid.*

(2) Voss, *Br.*, XXXI.

(3) Millingen, *Ancient uned. monum.*, Ser. 1, p. 43.

(4) Voss, *loc. sup.*

De cette comparaison ne ressort-il pas clairement que, dans l'un et l'autre passage, Homère a parlé de la fécondation des cavales par les vents, et, qu'eût-il même voulu relever l'origine des chevaux d'Achille en les faisant naître d'une harpyie, ce serait sous la figure d'une cavale qu'il aurait représenté celle-ci paissant au bord de l'Océan, comme Cérès Érinnys, lorsque Neptune la surprit cachée parmi les troupeaux d'Oncus ?

Mais telle n'a pas été, selon nous, sa pensée. M. Millingen a déjà fait observer que le mot Ἅρπυια doit être, ici, une épithète exprimant la vitesse de Podargé, la jument aux pieds d'argent, et que ce nom lui convenait aussi bien qu'à l'une des lices d'Actæon (1). De même, une espèce d'oiseau rapace et une variété de chiens de chasse étaient appellées Harpés et Harpyies (2). Souvent, sur les monuments d'ancien style, vases peints ou bas-reliefs, des oiseaux de proie, sans doute des harpés, volent au-dessus des quadriges pour indiquer la vitesse de leur course ; sur le beau vase de Géryon peint par Eksekias, une harpyie à tête de femme et à corps d'oiseau plane au-dessus des chevaux d'Anchipus (3). On voit même que, dans Nonnus, la harpyie Aëllopos, aux pieds rapides comme la tempête, porte un nom bien approprié à une cavale, et du temps de Nonnus les harpyies n'étaient plus figurées comme des femmes marchant dans les airs, mais comme des monstres ailés (4).

Outre ces considérations, ne serait-il pas surprenant qu'Homère, dont les vers, dans l'Odyssée, taisent les noms des harpyies, n'eût désigné, dans l'Iliade, que Podargé dont Hé-

(1) Millingen, *loc. supr.* — Hygin., *fab.* 181. — Ovide (*Metam.*, lib. III, v. 213 et seq.), nomme parmi les chiens d'Actæon, Harpyia et Aëllo.

(2) Hesychius, verb. Ἅρπη. Plin. maj., lib. X, c. 95. Hesych., verb. Ἁρπυίας.

(3) Gerhard, *auserlesene Vasenbilder*, zw. Th., pl. CVII. On trouve dans le même recueil, pl. CIV, un combat d'Hercule et de Géryon, où un oiseau s'élance en volant d'Hercule à son adversaire, et paraît être une harpé, symbole de la harpyie funèbre. De même un oiseau s'abat sur Encelade vaincu par Minerve. *Id.*, erst. Th., pl. VI.

(4) Aëllopos est un des surnoms d'Iris. *Iliad.*, VIII, v. 409. Voss remarque, avec raison, que les dieux d'Homère marchent et ne volent pas.

siode ne fait pas mention? D'ailleurs, les scoliastes hésitent sur l'explication que l'on doit adopter. Les uns rangent Podargé parmi les véritables harpyies; les autres affirment que toute bête de somme ou de trait, qui avait les pieds blancs, pouvait être ainsi nommée (1). Eustathe cite le cheval d'Hector appelé Podargos; puis il suppose que cette harpyie Podargé était une espèce de démon femelle ailé qui procréait des chevaux (2).

Il semble donc difficile d'affirmer qu'Homère ait eu en vue autre chose que la croyance généralement répandue dans l'antiquité relativement à l'origine des coursiers les plus célèbres et d'une vitesse incomparable. Cette tradition a été reproduite par Virgile, qui fait une allusion évidente aux cavales de la Troade (3). Varron l'avait appliquée aux juments de la Lusitanie, dans un passage qui nous a été conservé par Servius (4).

L'opinion de M. Millingen sur le texte, objet de notre examen, est, à nos yeux, la plus vraisemblable de celles qui ont été produites; et si les écrivains postérieurs à Homère ont, comme lui, parlé de chevaux enfantés par des harpyies, ils ont donné une extension exagérée à la pensée primitive, ou adopté à dessein la même ambiguïté poétique.

On serait disposé à croire que l'invention des harpyies à corps d'oiseau ne remonte guères au delà de l'époque où Virgile les représentait ainsi. Rien ne serait cependant moins exact. La mumismatique nous montre les harpyies à la fois sous la forme humaine et dans leur double nature de femme et d'oiseau, sur des médailles d'électrum à peu près contemporaines, sorties des ateliers de Cyzique (5), et que j'ai cru pouvoir

(1) *In Iliad.* Homer. schol. antiquiss., *ad* lib XVI, v. 150 et seq.; *ap.* Ansse de Villoison.

(2) Eustath. *ad* Homer. *Iliad.*, XVI, v. 149, 150.

(3) *Illas ducit amor trans Gargara transque sonantem Ascanium.* Virg. *Georg.*, lib. III, v. 269. Servius, loin de s'apercevoir de l'allusion au passage d'Homère sur les cavales d'Erichthonius, pense que Virgile a nommé le mont Gargarus et le fleuve Ascanius, pour une montagne ou un fleuve quelconque. Schol. *ad loc.*

(4) Varr., *ap.* Serv., *loc. cit.*

(5) *Choix de médailles grecques*, pl. X, n° 8; Millingen, *Syllog.*, pl. III, n° 39.

attribuer à Harpagia. Des médailles bien postérieures les représentent avec une tête humaine et un corps d'oiseau (1). Les harpyies, femmes ailées, sont peintes sur deux vases qui paraissent avoir été fabriqués vers l'époque où vivait Apollonius de Rhodes. Le monument de Xanthus les présente au nombre de quatre, sous les traits de belles femmes jusqu'à la ceinture, et d'oiseaux par le bas du corps, enlevant des jeunes filles qu'elles semblent quelquefois allaiter. Sur le même bas-relief figurent la Vénus grecque richement vêtue et assise sur un trône devant son symbole asiatique, la vache allaitant un veau, supportée par un cippe. Plus loin paraissent les trois Parques devant une autre déesse, probablement Proserpine (2). Cette sculpture, par son style et son travail, paraît être de la belle époque ionique, peu de temps avant l'administration de Périclès.

Nous voyons, au siècle d'Auguste, les harpyies demi-femmes, demi-oiseaux de proie; horribles et immondes, monstres venus du Styx, chiens dans les enfers, Diræ chez les mortels, oiseaux devant les dieux supérieurs. Si elles n'ont plus le pouvoir de résister à la volonté divine, elles ont reçu d'Apollon lui-même le don de prophétie. Celæno, la principale d'entre elles, se déclare la plus grande des furies. Elles habitent, sur la terre, les îles Strophades où elles possèdent de grands troupeaux, et, dès qu'un repas est apprêté sur le rivage, elles viennent dérober et souiller tous les mets préparés par les étrangers. Dans les régions inférieures, elles gardent l'entrée du Tartare (3).

Apollonius de Rhodes, et, plus tard, Valérius Flaccus durent éviter de décrire les harpyies. On comprend facilement

(1) Médailles de Gabala. Harpyie à corps d'oiseau et à tête de femme, perchée sur un bouclier en face d'un sphinx. Au revers de Lucius Vérus. Br. Méd. d'Abydos. Deux harpyies en regard accostées, l'une d'une tête de taureau, l'autre d'une tête de bélier. Br. Sestini, *Lett. num. continuaz.*, t. VII, p. 72. Le premier de ces types se rapproche du denier si connu de la famille Valeria, et le second paraît se rattacher à des symboles de la religion asiatique.

(2) Fellows, *Lycia*, pl. XXI.

(3) Virgil., *Æneid.*, lib. III, v. 209 et seq.; Servius *ad eumd.*

leur réserve, en pensant à la grande variété de types que l'antiquité leur avait laissée. Hésiode peignait les harpyies comme de belles femmes ailées; Homère ne faisait que les nommer; Æschyle parlait de peintures où elles étaient représentées ailées et dérobant le repas de Phinée; la numismatique et la sculpture les figuraient de manières très diverses; et de plus, la forme symbolique des harpyies se rapprochait tellement de celle des sirènes, qu'il était impossible de les distinguer. On fit plus encore, on confondit absolument les harpyies avec les sirènes (1); on les confondit aussi avec les oiseaux stymphalides (2) et la description du temple de Stymphale, par Pausanias, ajoute de nouvelles ténèbres à cette question déjà si obscure (3).

Quand les harpyies ou les sirènes, demi-femmes, demi-oiseaux, sont caractérisées par leur action ou par leurs attributs, il est permis de les reconnaître; autrement, le champ des conjectures reste ouvert aux archéologues, comme il l'était probablement aussi aux érudits de l'antiquité. Sur la belle pierre gravée du musée Blacas (4), sur le bas-relief funéraire du cabinet Pourtalès, l'une des sirènes joue de la lyre, et l'autre de la double flûte. Ces deux compositions doivent être la copie d'une sculpture autrefois bien connue des Athéniens. Un vase du cabinet Pourtalès est décoré de trois sirènes (5), dont l'une chante, et les deux autres l'accompagnent (6).

Ces caractères ne laissent aucune place à l'hésitation. Les harpyies seront reconnaissables aux objets qu'elles ont enlevés,

(1) « Harpyies, génies femelles ailés, ayant la partie inférieure du corps terminée « en oiseau. Les muses les ayant vaincues par leur mélodie, leur arrachèrent les « plumes et s'en couronnèrent, excepté Terpsichore, parce qu'elle était mère des « sirènes. » *Eudocia, Violar. ap.* Ansse de Villois., *anecd. græc.*, p. 81.

(2) *Mythog. Vatic.*, lib. III.

(3) Pausanias, lib. VIII, c. 22, § 4 et 5, raconte qu'il a vu, au plafond du temple de Stymphale, les images des oiseaux stymphalides, et dans l'opisthodome, celles de vierges à jambes d'oiseaux, sculptées en marbre blanc.

(4) Stackelberg, *Græber der Hellenen*, pl. 74.

(5) *Ant. du cab. Pourtalès*, pl. 24.

(6) *Ibid.*, pl. 23.

comme une amphore (1), un collier (2), un poisson (3), un enfant (4).

Dans la peinture du célèbre vase de Canino représentant Ulysse aux Sirénuses, les sirènes n'ont pas de bras, et par conséquent pas d'attributs (5). Séparées de la scène du navire, on n'aurait pas de raison suffisante pour les reconnaître avec certitude. D'ailleurs, M. Panofka, dans sa dissertation au sujet des sirènes, a bien montré que ces êtres symboliques étaient des ministres de la mort, et il n'en est que plus difficile de les séparer des harpyies (6).

Un emblème que les archéologues ont considéré comme celui de l'âme, vient encore, par son identité avec les harpyies et les sirènes, augmenter l'inévitable confusion dont nous venons de parler. On en voit un exemple bien connu sur le vase de Céphale et Procris, où paraît, au dessus de l'héroïne blessée, un oiseau à tête humaine (7). Au cabinet des médailles, à Paris, existe un autre vase dont la peinture représente Hercule assommant le taureau de Crète. L'âme du monstre s'exhale, dit M. de Witte, sous la forme d'une sirène (8). Ne doit-on pas reconnaître, plutôt, dans l'une et l'autre composition, une harpyie venant accomplir son funeste ministère, comme Thanatos recevant Pyrrhus dans ses bras (9), ou attendent le moment de saisir Amycus lié à un arbre par Pollux (10)? Si l'on en juge d'après les monuments, les Grecs avaient l'usage de représenter l'âme par une petite figure semblable à l'être qu'elle avait habité. C'est ainsi que l'on voit sur

(1) Millin, *Gal. mythol.*, t. I, pl. 80, n° 312.
(2) M. Guigniaut., *Rel. de l'ant.*, pl. 142.
(3) *Méd. d'Harpagia.*
(4) *Monument de Xanthus.*
(5) *Monum. ined. dell' Instit. di corr. arch.*, t. I, pl. VIII. Atlas.
(6) Panofka, *Ant. du cab. Pourtalès*, p. 73 et suiv.
(7) Millingen, *Ancient uned. mon.*, Ser. I, pl. 44 et p. 37.
(8) De Witte, *Cab. d'ant. étr.*, n° 139. not. 1.
(9) R. Rochette, *Mon. inéd. d'ant. fig.*, p. 205 et suiv., et pl. XL.
(10) *Ciste dit des Argonautes*, *du musée Kircher.*

plusieurs vases l'ombre ailée de Patrocle (1), et les ombres (2) des humains voltigeant au bord du Styx.

Les archéologues connaissent encore le vase de Médée se vengeant de Créuse, où l'ombre d'Aetès assiste au meurtre des enfants de Jason (3), sous la forme et avec les attributs qu'il avait durant sa vie. Sur un bas-relief romain, l'âme figurée par une femme ailée s'approche, conduite par Mercure, pour occuper le corps d'une femme modelé par Prométhée (4). Un magnifique scarabée étrusque de la plus belle époque archaïque porte, gravé en creux, sur son plat, Ajax chargé du corps d'Achille. L'âme du héros expirant s'enfuit personnifiée par un jeune homme nu de petite stature. Le dos de ce scarabée est orné d'une gravure en relief représentant une femme vêtue d'une tunique courte, avec des ailes et le corps d'un oiseau, les bras ployés sur la poitrine et la tête abaissée (5). Cette figure peut-elle être, ici, autre chose qu'une harpyie (6)?

On peut penser que, chez les anciens, les figures des harpyies ont, de tout temps, été très-variables, et prenaient une forme d'autant plus symbolique, que l'artiste ou le poëte inclinait davantage vers le polymorphisme, dont l'origine et les combinaisons appartiennent spécialement à l'art sacré des Orientaux. De telles associations devaient être assujetties à un système régulier. Cependant les Grecs n'ont pu distinguer,

(1) R. Rochette, *Mon. inéd. d'ant. fig.*, pl. XVIII.

(2) Stackelberg, *Græber der Hellenen*, pl. XLVIII. Si l'on objectait que les ombres et les âmes pouvaient avoir des formes différentes, on n'aurait, pour se convaincre du contraire, qu'à lire le sixième livre de l'Énéide, où les âmes qui doivent animer les descendants d'Énée, ont déjà leur forme future; et il faudrait encore se rappeler les différentes psychostasies figurées sur les vases grecs ou sur les miroirs étrusques.

(3) Millin, Tombeaux de Canosa, pl. VII.

(4) Millin, *Gal. Mythol.*, t. 2, pl. I.

(5) *Descript. des principales pierres grav. du cab. d'Orléans*, t. 2, pl. II et II*.

(6) Parmi les animaux qui décorent souvent la partie inférieure de vases grecs-étrusques, on observe quelquefois des oiseaux à tête humaine, entremêlés aux lions, sphinx et griffons. Le caractère rapace de tous ces quadrupèdes, simples ou composés, autorise à croire que les oiseaux à tête de femme leur sont associés comme des harpyies malfaisantes et ministres de la mort.

en toute circonstance, les harpyies des sirènes. Il fallait donc que ces êtres mythologiques offrissent, dans leur signification, une grande analogie fondamentale, et ne différassent que par certaines nuances de leurs attributions religieuses.

Il existe, toutefois, une fable singulière conservée par Hygin, et selon laquelle les harpyies étaient filles de Thaumas et d'Ozomène. Elles se nommaient Alopié, Achéloé, Ocypeté; elles avaient des têtes et des pieds de gallinacés, des plumes, des ailes, des bras humains, de grands ongles, la poitrine blanche et des cuisses humaines (1). Nous ne connaissons pas de monument qui se rapporte à cette description.

Il faut observer encore que les enlèvements d'hommes et de femmes attribués aux harpyies, la dévastation des lieux où elles apparaissaient, leur séjour dans les îles de la Grèce, et leur origine attribuée à Thaumas, Neptune, ou Pontus, les rapprochaient sensiblement des pirates, qui, voguant au milieu de la tempête, se montrant à l'improviste, et fuyant sur la mer avec leur proie, comme si des ailes agiles les avaient emportés, désolaient autrefois les plages habitées depuis le pont Euxin jusqu'à l'Épire. Telle fut, peut-être, l'origine de cette fable. Mais les anciens ne l'ont pas ainsi expliquée, pas même les évhéméristes, qui ont fait des harpyies les filles déprédatrices d'un roi aveugle et malheureux (2).

Duc de LUYNES.

(1) *Hygin.*, f. XIV.

(2) Palæphat., *de incredibilib.*, XXIII.



OBSERVATIONS

SUR L'ORIGINE ET LA SIGNIFICATION

DU SYMBOLE APPELÉ

LA CROIX ANSÉE[1].

(*Mon.*, tom. IV, pl. XIII; Pl. A, 1845.)

Dans le savant débat qui s'est récemment élevé, au sein de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, entre M. Letronne et M. Raoul Rochette, à l'occasion du symbole que l'on est convenu d'appeler la *croix ansée*, le premier de ces deux académiciens, après avoir nié la présence de la croix ansée sur les monuments figurés antiques et sur les tombeaux chrétiens ailleurs qu'en Égypte, a été obligé de reconnaître que certains cylindres asiatiques, signalés à son attention par M. Raoul Rochette et par moi, offrent des exemples irrécusables de l'emploi de ce symbole. Mais persistant à soutenir que la véritable croix ansée ne se trouve sur aucune médaille asiatique, il a, en même temps, assigné une origine mixte, c'est-à-dire, une origine persico-égyptienne, à ceux de ces cylindres qu'il a examinés pendant le cours de la discussion. Sans vouloir contester que la croix ansée se voie parfois sur des cylindres d'origine persico-égyptienne, ou d'origine phœnico-égyptienne, je ne puis consentir à reconnaître une de ces

(1) Ces observations ont été lues à l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, le 26 janvier 1844.

deux origines aux médailles asiatiques, aux cylindres et aux cônes assyriens dont M. Raoul Rochette a placé sous les yeux de l'Académie les originaux, les empreintes ou les dessins. Encore moins puis-je attribuer une origine égyptienne aux bas-reliefs récemment découverts par M. Botta à Khorsabad, non loin des ruines de Ninive, bas-reliefs sur lesquels on voit la croix ansée, tantôt placée dans la main de personnages à tête de quadrupède, tantôt portée, en guise de pendants d'oreilles, par le roi, par des princes assyriens, des dignitaires de la couronne, ou des ministres du culte (1). Dans l'état où les deux académiciens que je viens de nommer ont laissé la question incidente de l'origine primitive de ce symbole, il faut donc renoncer à chercher exclusivement cette origine sur le sol de l'Égypte. En me déterminant à présenter ici quelques observations sur la croix ansée, mon intention n'est point de rentrer dans la discussion si habilement soutenue devant l'Académie par M. Letronne et par M. Raoul Rochette au sujet de l'emploi de cet emblème sur les tombeaux chrétiens. Je ne m'arrêterai pas non plus à rappeler et à discuter les diverses opinions qui, antérieurement à ce débat, ont été énoncées touchant l'origine et la signification de la croix ansée. Je me propose seulement d'appeler l'attention des archéologues sur quelques faits que n'ont connus ni mes deux savants confrères, ni aucun de leurs devanciers. Si ces faits, si les conséquences ou les conjectures qu'il me sera possible d'en tirer, ne peuvent encore nous conduire à reconnaître avec

(1) Voy. *Journal asiatique*, 4ᵉ série, t. III, n° 11, pl. XXII; pl. XXVII, fig. I; t. IV, n° 18, pl. XLIX. Cf. *ibid.*, t. IV, n° 18, pl. XLIV. — Si les dessins dont j'invoque le témoignage pouvaient laisser quelque doute sur le fait énoncé, je prierais le lecteur de se reporter au texte d'une lettre de M. Botta qui a été insérée dans le volume cité du Journal asiatique. Il y trouvera désigné sous la dénomination de *tau mystique* l'objet que j'appelle ici *croix ansée*. — Depuis que mon Mémoire a été lu à l'Académie, j'ai pu examiner les beaux dessins exécutés à Khorsabad par M. Eugène Flandin. Non-seulement ils confirment, à l'égard de la croix ansée, les dessins de M. Botta et l'indication placée dans sa lettre, mais ils apportent aux personnes les plus disposées à trouver partout une influence égyptienne, la preuve qu'aucune trace d'une pareille influence ne se révèle dans les sculptures qui ornent le palais assyrien de Khorsabad.

toute certitude l'origine et la valeur idéographique de la croix ansée, ils fourniront du moins à nos successeurs de nouveaux éléments, de nouvelles données, pour parvenir à la solution d'une double question qui va se montrer à nos yeux beaucoup plus complexe et surtout bien moins facile à trancher en faveur de l'Égypte, qu'on ne paraît généralement le croire.

L'étude particulière que je fais des monuments figurés asiatiques depuis plus de trente ans, m'a, de bonne heure, donné lieu de penser qu'en effet il n'est pas impossible de découvrir, sur le sol de l'Asie occidentale, quelques rapports intimes entre le symbole dont il s'agit, les représentations figurées des dieux créateurs du monde, et l'un des groupes de caractères qui appartiennent à l'écriture improprement appelée *cunéiforme* ou *écriture à clous*.

Si j'ai droit à réclamer l'avantage d'avoir, le premier (1), démontré que l'emblème placé dans la partie supérieure de plusieurs monuments figurés assyriens, phéniciens ou persiques, représente une triade divine, dont l'invention peut, avec toute vraisemblance, être attribuée aux Chaldéens d'Assyrie, je ne revendiquerai point la priorité quant à une remarque importante qu'on a faite au sujet de cet emblème. Je veux parler de la disposition cruciale qu'il affecte constamment. Mais en reconnaissant ici que cette particularité a été signalée avant moi par plusieurs voyageurs européens qui, dans le cours des deux derniers siècles, ont visité les ruines des anciens édifices de la Perse, il me sera permis de dire qu'aucun de ces voyageurs, aucun de ceux qui leur ont succédé, aucun archéologue n'a soupçonné que la disposition cruciale de l'emblème dont il s'agit concourt à établir un rapport plus ou moins direct entre cet emblème et la croix ansée. Il est juste d'ajouter que

(1) *Mém. sur le culte et les mystères de Mithra*, couronné, en 1825, par l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, et resté inédit; *Lettre à M. Éd. Gerhard sur un des bas-reliefs de Nahr-el-Kelb* (*Bullet. dell' Instit. archeol.*, n° VII di luglio 1834, p. 152 e 153.); *Note sur l'emploi et la signification du cercle ou de la couronne et du globe dans les représentations figurées des divinités chaldéennes ou assyriennes, et des divinités persanes* (*Nouv. Journ. asiat.*, août 1835, t. XVI, p. 174 et 175).

jusqu'à l'époque où j'ai rendu publique mon opinion sur le mode de représentation employé par les Perses pour figurer leur triade divine, les archéologues, dominés par l'autorité qui s'attache à un nom tel que celui de feu M. Silvestre de Sacy, avaient tous, sans un nouvel examen, répété, d'après l'illustre orientaliste, que l'emblème en question était le *féroüer* (1) du roi de Perse. Négligeant complétement d'analyser les divers éléments dont il se compose, ils n'avaient pu être amenés, comme je l'ai été, à y découvrir l'image symbolique d'une triade divine ; et, par suite, ils n'avaient pas compris l'importance de la disposition cruciale de ce prétendu féroüer du roi.

Cette disposition cruciale ne s'observe pas seulement sur les grands monuments antiques des Perses ; on la retrouve aussi sur des cylindres ou des cônes que je rapporte aux mystères de Mylitta, d'Astarté, ou de Mithra, et qui ont été découverts dans les ruines de Babylone, dans celles de Ninive, et sur plusieurs points du sol de la Perse et de la Phénicie. La planche XIII du tome IV de nos Monuments inédits réunit, avec deux grands emblèmes de la triade persique, tirés l'un de Bi-sutoun (n° 33), l'autre de Tchéhelminar ou Persépolis (n° 30), trois emblèmes semblables ou analogues, mais de plus petite dimension, qui me sont fournis par un bas-relief de Naksch-i-Roustem (2) et par des cylindres et des cônes d'origine assyrienne, phénicienne ou persique (nos 5, 28 et 31). Elle réunit de plus une série d'emblèmes (nos 1-4, 6-9, 26 et 29) empruntés aux mêmes sources, et destinés à faire voir comment les diverses altérations ou modifications qu'avaient successivement subies la représentation figurée de la triade divine et le *mihr* (3), qui est une partie intégrante de cette triade, ont

(1) Chaque espèce d'être et d'objet dont se compose le monde créé a eu pour prototype, avant d'être revêtue par Ormuzd de la forme matérielle ou sensible que nous lui connaissons, une idée conçue par le Temps-sans-bornes, dieu suprême. Zoroastre, dans le Zend-Avesta, désigne sous le nom de *féroüer* cette idée ou ce type mental.

(2) Voy. Porter's *Travels in Georgia, Persia*, etc., vol I, pl. 17.

(3) On donne habituellement le nom de *mihr* à un emblème dont j'ai démontré, dans le Mémoire inédit, déjà cité, que le type primitif fut une colombe à ailes éployées,

pu conduire, d'un côté, à la croix ansée, de l'autre, au globe ailé des Égyptiens. La croix ansée serait donc, si je ne m'abuse, la reproduction abrégée et linéaire de l'emblème primitif de la triade, plus ou moins modifié. On voit, par les n[os] 5, 30 et 33, que cet emblème, qui fut commun à plusieurs peuples de l'Asie occidentale, se compose de trois éléments, lorsqu'il n'a encore éprouvé aucune altération notable : une couronne ou un cercle; la moitié supérieure d'une figure humaine, et les ailes et la queue d'une colombe unies à cette figure. Ainsi que je l'ai dit ailleurs (1), la couronne ou le cercle, emblème très-significatif de l'éternité, est l'image abstraite du dieu suprême appelé le *Temps-sans-bornes;* la figure humaine représente Bélus ou Ormuzd, à l'image de qui fut créé l'homme; la colombe est l'emblème de la Vénus des Assyriens et des Phéniciens, et, par suite, l'emblème du Mithra des Perses. Cette interprétation, s'il m'est permis d'en faire moi-même la remarque, a obtenu l'assentiment des plus habiles archéologues, sans avoir eu besoin d'être confirmée par le témoignage d'un cylindre phénicien inédit, de jaspe rouge, qui m'est connu depuis très-peu d'années, et dont, grâce à l'obligeance du possesseur, M. J. Robert Steuart, je suis en mesure de joindre ici un dessin fidèle (2). Je ne m'arrêterai point à signaler chacune des particularités nouvelles que présente ce précieux monument; pour le moment, je me contenterai de faire observer que, malgré les dommages qu'il a éprouvés (3), on y découvre deux têtes humaines, outre la tête de la figure humaine dont le corps, enfermé dans un cercle, se lie, à partir de la ceinture, à deux ailes et à une queue de colombe. Ces deux têtes, privées de corps,

symbole de Mithra, comme de la Vénus assyrienne ou chaldéenne. Le n° 1 de la planche XIII de nos Monuments inédits, déjà citée, offre un exemple de ce type primitif; il est tiré du cylindre que reproduit en entier le n° 34 de la même planche.

(1) *Mém. inéd. sur le culte et les mystères de Mithra*, cité plus haut; *Note sur l'emploi du cercle ou de la couronne, etc.* (*Nouv. Journ. asiat.*, août 1835, *loc. cit.*)

(2) *Monum. inéd.*, t. IV, pl. XIII, n° 31.

(3) Les fractures sont indiquées par un pointillé sur le dessin qui reproduit ce cylindre.

sont placées en regard de celle du milieu, l'une sur l'aile droite, l'autre sur l'aile gauche de l'oiseau. Nous trouvons donc ici les trois éléments dont se compose habituellement l'emblème que, sur les monuments figurés asiatiques, je rapporte à une triade divine, et nous trouvons de plus trois têtes humaines au lieu d'une seule. Or il est impossible de ne pas considérer ces trois têtes comme les images de trois divinités; et, par leur présence, elles mettent désormais à l'abri de toute contestation la valeur symbolique que, dès l'année 1825, j'avais assignée à un emblème longtemps désigné sous la dénomination impropre de *féroüer du roi*. Placé ici dans la partie supérieure d'un monument qui représente une scène des mystères, cet emblème joue un rôle dont l'importance peut être facilement comprise, et sur lequel j'aurai à m'expliquer tout à l'heure. En attendant, je ne dois pas omettre de dire que le cylindre de M. Steuart n'est pas le seul monument asiatique qui présente un exemple de l'emblème de la triade surmonté de trois têtes. Le même voyageur possède, dans sa riche collection, un cône de calcédoine saphirine, d'un très-beau travail, sur lequel se voit un pareil emblème, gravé au-dessus d'une scène à peu près semblable à celle que nous offre le cylindre. Mais je ne puis produire ici un dessin de ce cône, l'empreinte qui m'est promise du monument original ne m'étant pas encore parvenue.

Les n°s 2, 7, 8, 26, 29 et 31 de notre planche XIII montrent que souvent, dans la représentation du *mihr* et dans la composition de l'emblème de la triade, un simple cercle fut substitué à la couronne. Les n°s 4 et 28, qui ne sont pas les seuls exemples que je pourrais citer, nous permettent même de constater que parfois le cercle se change en un ovale; sur les monuments figurés asiatiques l'anneau de la croix ansée est pareillement tantôt rond, tantôt ovale. Les n°s 4, 6 et 29 nous apprennent, d'un autre côté, que la figure humaine est quelquefois remplacée par un signe horizontal. Les n°s 2, 3, 7, 8, 9 et 26 n'en conservent aucune trace. Mais la disposition cruciale se reproduit, sans exception, dans chaque exemple de ces modi-

fications diverses; et, par là, elle acquiert une grande importance à nos yeux, en même temps qu'elle doit être rangée au nombre de ces prescriptions hiératiques qui traversèrent une longue suite de siècles sans cesser d'être respectées. Cela posé, ma conjecture, quant au rapport intime de la croix ansée avec l'emblème de la triade assyrienne ou chaldéenne, paraîtra moins hasardée qu'elle ne semble l'être au premier aperçu. Peut-être même obtiendra-t-elle quelque faveur, si l'on remarque qu'en prenant pour terme de comparaison les croix à anse ronde qui se voient sur les médailles asiatiques, on retrouve dans ce symbole les principaux éléments de l'emblème de la triade, modifié ou abrégé comme il l'est dans la composition des figures citées de notre planche XIII. Ces éléments sont : un anneau ou une anse ronde, qui est l'équivalent du cercle ou de la couronne; une barre transversale, qui rappelle la disposition horizontale des deux ailes de colombe, et une ligne perpendiculaire, qui tient lieu de la queue de l'oiseau. Observons même que, sur quelques-unes de ces médailles asiatiques (1), l'anse ronde de la croix est formée par une série de globules ou de fleurons, tout comme la couronne des emblèmes que reproduisent les n°s 5 et 33 de la planche XIII. Parfois, on trouve, au centre de ces emblèmes, comme au centre de la croix ansée des médailles asiatiques, le rond convexe qui a servi d'argument à M. Letronne pour chercher à établir la non-identité de cette croix ansée avec celle des monuments égyptiens. La même planche XIII offre, sous les n°s 3 et 6, deux exemples de cette espèce d'ombilic saillant, tirés de deux cylindres (2). Le bas-relief assyrien ou persique de Nahr-el-kelb, dont un plâtre est déposé à la Bibliothèque royale, et plusieurs cylindres, qui se conservent dans le même établissement ou au musée britannique, en fournissent d'autres exemples. Parfois

(1) Voy. les n°s 10, 11, 13 et 14 de la planche XIII citée. Je n'hésite pas à comprendre ici la médaille n° 13, bien que la croix ansée s'y montre dépourvue de sa branche transversale. Un examen attentif de la pièce m'a permis de reconnaître que cette branche a été effacée par le frai.

(2) L'un appartient au musée britannique; l'autre, à la collection du prince Poniatowski.

encore, sur les médailles asiatiques, un fleuron, une lettre ou un monogramme remplacent l'ombilic, de même qu'un beau cylindre de mon ancienne collection nous montre le centre du *mihr* occupé par une rosace gravée dans un double cercle (1). Or, les médailles que j'ai citées remontent à une haute antiquité; et, d'autre part, les bas-reliefs et les cylindres qui m'ont fourni les emblèmes dont j'invoque le témoignage dans ces rapprochements, se classent parmi les monuments les plus anciens qui nous restent de la sculpture et de la glyptique des Assyriens et des Perses.

Si le rapport direct que je crois apercevoir entre la croix ansée asiatique et la représentation figurée de la triade des peuples de l'Asie occidentale, n'est pas illusoire, et si déjà les savants s'accordent généralement à supposer que, chez les Égyptiens, la croix ansée était un symbole de vie, ne sommes-nous pas sur la voie qui peut nous conduire à une interprétation plus précise, à une interprétation applicable à la croix ansée comme à l'emblème de la triade, aux monuments égyptiens comme aux monuments asiatiques? Quelques rapprochements qui n'ont pas encore été faits entre ces deux classes de monuments, vont nous apprendre qu'il n'est peut-être pas impossible d'atteindre un tel but.

Les antiquités figurées nous montrent, en Egypte, la croix ansée placée à la main des divinités créatrices et des ministres de leur culte. Parmi ces divinités, je citerai nommément Vénus-Hâthor, telle que nous la voyons sur plusieurs monuments d'ancien style, et telle que, par exemple, la planche 18 du Panthéon égyptien de Champollion le jeune la reproduit d'après un de ces monuments. Ce qu'il faut bien remarquer, c'est qu'ici et ailleurs la déesse, assise et tenant de la main droite une croix ansée, est représentée avec une tête de vache ou de taureau, comme l'était, chez les peuples les plus anciens de l'Asie occidentale, Vénus-Astarté ou Vénus-Mylitta (2). Nous voyons aussi, sur les sculptures ou les pein-

(1) Pl. XIII citée, nº 9.

(2) Voyez le passage souvent cité de la théologie phénicienne (Sanchoniath. *Fragm.*,

tures égyptiennes, la croix ansée portée par des mystes ou des initiés, c'est-à-dire par des personnages pour qui va commencer une nouvelle vie. En même temps, nous trouvons ce symbole gravé sur des ustensiles sacrés, dont particulièrement on se servait dans les lustrations ou les ablutions religieuses. Tel est, par exemple, un simpulum de bronze, inédit, qui a été recueilli à Thèbes par les officiers de la marine française chargés de rapporter à Paris l'obélisque de Louqsor. Il est déposé au musée de Rouen, où j'ai eu récemment l'occasion de le voir. J'en joins ici un dessin exact (1), dont je suis redevable au talent et à l'obligeance de M. Deville, Conservateur de cet établissement. La particularité que présente ce simpulum est déjà l'indice certain d'une corrélation intime entre la valeur idéographique qu'en Égypte les ministres du culte avaient assignée au symbole de la croix ansée, et les idées qu'ils attachaient aux lustrations ou aux ablutions. Bien plus, nous allons constater que, chez les Égyptiens, ce symbole servit à caractériser la régénération ou la nouvelle vie promise aux initiés, après l'accomplissement d'une série d'actes religieux, dont un des premiers était une purification par l'eau, ou une espèce de baptême. Un curieux bas-relief du grand temple de Philes, dessiné sur les lieux par M. Jomard, publié dans la *Description de l'Égypte* (2), et reproduit plusieurs fois ailleurs, représente, en effet, deux prêtres ou deux personnages divins, l'un à tête d'épervier, l'autre à tête d'ibis, qui tiennent chacun, au-dessus de la tête d'un myste debout, un vase d'où s'échappe un filet d'eau. Les deux filets se croisent immédia-

p. 34 ; ed. Orellio), et le revers d'un grand bronze frappé à Corycus, dans la Cilicie. Cette médaille, publiée par Mionnet (*Suppl.*, t. VII, pl. II), est reproduite, d'après un dessin plus exact, sous le n° 1 de la planche III de mes *Recherches sur le culte de Vénus*. Chez les Phéniciens, comme chez les Assyriens, Astarté et son fils furent même fréquemment représentés sous l'image symbolique d'une vache allaitant son veau, ainsi que j'en ai déjà fait ailleurs la remarque (*Mém. de l'Acad. roy. des inscript.*, t. XV, 2[e] partie, p. 80).

(1) Pl. A, 1845, n[os] 1 et 2. — Le n° 1 représente ici le simpulum réduit à un quart de la grandeur de l'original ; et le n° 2 en reproduit les dimensions réduites seulement de moitié quant à la partie où se trouve tracée la croix ansée.

(2) Tom. I, *Antiquités*, pl. 10, n° 2.

tement, et se changent bientôt chacun en un jet composé de croix ansées qui alternent avec des bâtons auguraux, et descendent jusqu'à terre. Des scènes semblables ou très-analogues sont représentées, avec cette même particularité, sur un grand nombre d'autres monuments égyptiens.

De leur côté, les antiquités figurées de l'Asie occidentale viennent nous révéler que, dans l'espèce de baptême que recevaient les sectateurs de Mylitta, d'Astarté, ou de Mithra, on faisait descendre sur la tête du myste, placé ou non au milieu des eaux, tantôt l'emblème qui me paraît avoir été le type primitif de la croix ansée, c'est-à-dire l'emblème de la triade divine, tantôt le *mihr* que nous savons être un des trois éléments dont se compose ce dernier emblème. Parmi les monuments figurés qui nous offrent des exemples de ces deux sortes de baptême, je citerai particulièrement trois cylindres asiatiques : le premier, qui provient de la collection de feu M. Rich, se conserve au musée britannique; il a été publié avec beaucoup de négligence dans les Mines de l'Orient (1) et dans quelques ouvrages plus récents; j'en donne ici, sous le n° 26 de notre planche XIII, un dessin fidèle; les deux autres cylindres, dont les n°s 29 et 31 déjà cités de la même planche reproduisent des dessins non moins fidèles, sont inédits et appartiennent à M. J. Robert Steuart.

On ne remarquera pas sans intérêt que, sur l'un de ces deux derniers cylindres (n° 29), l'eau qui tombe de chaque côté du myste agenouillé, s'échappe simultanément de deux vases, comme sur le bas-relief égyptien de Philes. Les deux vases du cylindre, au lieu d'être placés à la main des deux mages ou ministres du culte qui assistent le néophyte, semblent être attachés à la voûte céleste ou en descendre; l'eau vivifiante qu'ils répandent rencontre, pour la purifier, l'eau qui jaillit de deux autres vases semblables, posés à terre, aux pieds des deux mages. Après ce rapprochement, il en est un à faire, qui mérite plus particulièrement d'attirer notre attention, et

(1) Tom. III, pl. II, fig. 9.

qui me ramène une seconde fois au cylindre n° 31. Sur ce petit monument d'origine phénicienne, nous trouvons, comme sur le cylindre n° 29, la représentation d'un baptême mystique ; mais ici le signe qui descend du ciel sur la tête des deux néophytes, est précisément cet emblème de la triade divine où nous avons constaté que la présence de trois têtes de divinités ne peut laisser aucun doute sur l'idée qu'on attachait à un pareil symbole. Par là, nous acquérons la preuve que, chez les Chaldéens, les Assyriens, les Phéniciens et les Perses, l'acte du baptême mystique emportait avec lui l'idée d'une purification rendue efficace par l'intervention d'une triade divine, ou par la simple intervention de Mylitta, d'Astarté, ou de Mithra. Cet acte devait conséquemment être considéré comme un des premiers degrés de l'initiation à une nouvelle vie, à la vie spirituelle. J'en fournirai ailleurs une preuve irrécusable, et cette preuve nous la trouverons dans la forme même sous laquelle sont fréquemment représentés les néophytes (1) admis à recevoir le baptême dont il s'agit.

Or la croix ansée asiatique ne pouvait tirer son origine de l'emblème de la triade divine sans être, comme cet emblème, le symbole de la nouvelle vie ; et, d'un autre côté, la croix ansée, chez les Égyptiens, ne pouvait prendre place parmi les symboles employés dans la célébration du baptême, sans être elle-même aussi un des symboles de cette nouvelle vie à laquelle le baptême initiait le néophyte. Je me crois donc fondé à dire que, dans l'Asie occidentale, comme en Égypte, la croix ansée était non pas simplement un symbole de vie, mais bien le symbole de la nouvelle vie, de la vie spirituelle, ou du salut.

Si les divers monuments figurés que j'ai allégués concourent à établir tout à la fois un rapport intime entre la croix ansée et l'emblème de la triade divine des peuples les plus civilisés de l'Asie antérieure, un autre monument, dont je n'ai

(1) Le cône et le cylindre figurés sous les nos 28 et 31 de notre planche XIII fournissent chacun deux exemples de la forme à laquelle j'entends faire allusion. D'autres exemples se retrouvent sur plusieurs monuments asiatiques que je me propose de publier prochainement dans mes *Recherches sur le culte et les mystères de Mithra*.

pas encore parlé, semble m'autoriser à conjecturer qu'un rapport non moins intime, et resté inaperçu jusqu'à ce jour, existait, d'autre part, entre ces deux emblèmes et un groupe de caractères qui appartient à un des systèmes d'écriture que l'on confond sous la dénomination générale d'écriture cunéiforme ou d'écriture à clous. Ce groupe s'observe sur un nombre considérable de briques, de marbres, de cylindres et de pierres gravées provenant des ruines de Babylone ou de celles de Ninive, et chargés d'inscriptions plus ou moins longues, dont il est fréquemment le caractère initial; d'autrefois on le trouve placé ou répété dans le cours de la légende. Il se compose invariablement de quatre caractères cunéiformes : deux se coupent à angle droit, et forment une croix à branches égales, semblable à la croix grecque; les deux autres, un peu moins longs, se coupent à angle aigu, comme la croix dite de Saint André, et passent chacun par le point d'intersection des deux premiers caractères. Le tétragramme qui résulte d'un tel assemblage est reproduit ici, sous le nº 23 de notre planche XIII, d'après une brique de Babylone; et se trouve répété deux fois dans la longue légende que porte chacun des deux cylindres figurés sous les nºs 19 et 32 de la même planche. Il est bien connu de tous les savants familiarisés avec l'étude des antiquités asiatiques, quoique jusqu'à ce jour aucun d'eux ne l'ait interprété, non plus que les inscriptions ou les légendes dont il fait partie. Aucun antiquaire, aucun philologue ne paraît même avoir eu l'occasion de remarquer que ce tétragramme, sur les monuments figurés assyriens, fut modifié dans sa forme, pour être placé, tout comme la croix ansée, à la main de personnages qui occupent une place dans des scènes d'initiation. Plus heureux que mes devanciers, je puis placer sous les yeux des lecteurs de nos *Annales*, le dessin d'un petit monument assyrien inédit, qui offre un exemple de ce fait important (1). C'est un cylindre d'hématite, à six pans coupés, qui, en 1817, m'avait été apporté du Levant, par feu M. Cousinéry, et qui est

(1) Pl. XIII citée, nº 34.

maintenant déposé au cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque royale, avec tous les autres objets d'antiquité asiatique dont se composait la collection qu'en 1831 je cédai à M. le marquis de Fortia. Ce cylindre représente une scène d'initiation composée de trois personnages debout : deux mages, coiffés chacun d'une tiare droite ou conique, et un myste dont la tête est nue. Derrière le mage ou l'archimage qui préside à cette scène, on voit une colombe à ailes éployées, symbole de Vénus et de Mithra, partie intégrante de l'emblème de la triade, et, je crois utile de le répéter, type primitif de l'emblème qu'on appelle communément le *mihr*. La colombe est gravée au-dessus d'une tige fleurie de lotus, qui s'élève entre deux colonnes de caractères cunéiformes appartenant au système assyrien ou babylonien. Sur la même ligne que l'oiseau symbolique, et entre les tiares des deux mages, on distingue deux croissants superposés l'un à l'autre, et probablement destinés à indiquer les deux phases de la lune réputées les plus favorables à la célébration des mystères. Devant l'archimage, à la hauteur de son genou, se fait remarquer une croix ansée, semblable à celle des monuments égyptiens. Une autre croix ansée, de même forme, si ce n'est que la barre transversale ne se termine pas à chacune de ses extrémités par un petit trait perpendiculaire, est placée derrière le second prêtre, qui, de la main gauche, la porte suspendue au bout d'un cordon. Le myste tient, de la main gauche aussi, un emblème qu'il élève vers le ciel et qui demande à être examiné avec une attention particulière. Cet emblème, par sa forme, nous rappelle tout à la fois la croix ansée des monuments figurés de l'Asie occidentale et de l'Égypte, et le tétragramme de l'écriture cunéiforme assyrienne (1). Bien plus, il nous fait, pour ainsi dire, assister à la transformation de ce tétragramme en une croix ansée; car, en même temps que nous retrouvons ici le caractère cunéiforme horizontal du tétragramme et la partie inférieure de chacun des

(1) Voy. *ibid.*, n°s 23, 19 et 32.

trois caractères qui coupent celui-ci, l'un perpendiculairement, les deux autres obliquement, nous voyons la partie supérieure du caractère perpendiculaire et la partie supérieure des deux caractères obliques se réunir ou se confondre pour donner naissance à une anse ovale. Supprimons la partie inférieure de chacun des deux caractères obliques, c'est-à-dire les rudiments qui témoignent de l'origine du signe placé dans la main du myste, il restera sous nos yeux un emblème parfaitement semblable aux deux croix ansées qui sont gravées vers le milieu de ce même cylindre, et à celles que l'on rencontre soit sur d'autres monuments asiatiques (1), soit sur une multitude de monuments égyptiens.

On pourrait peut-être aussi rattacher au tétragramme assyrien cet autre signe symbolique qui se rencontre pareillement dans la composition des antiquités figurées de l'Asie occidentale, et qui semble être une modification de la croix ansée. Le n° 22 de notre planche XIII offre un exemple de ce signe, tiré du dessin qu'a publié sir Robert Ker Porter d'un bas-relief de Takht-i-bostan (2). Là, le symbole dont il s'agit est gravé sur la cuisse droite du cheval d'un roi de Perse. On le retrouve placé sur le devant de l'autel du feu, au revers de quelques médailles sassanides (3), comme aussi dans le

(1) Voy. notamment les n°s 20 et 21 de notre planche XIII, qui reproduisent les dessins de deux croix ansées tirées de deux cylindres inédits, et le n° 24, qui représente un cylindre autrefois placé dans le musée Borgia, si l'on s'en rapporte au témoignage du mouleur Thomas Cadès.

(2) Porter's *Travels in Georgia, Persia*, etc., vol. II, pl. 62. — Le dessin que MM. Eug. Flandin et Coste (*Voyage en Perse*, pl. 8) ont récemment publié de ce même bas-relief, reproduit le signe dont il s'agit sous une forme moins régulière que ne le fait la planche citée du voyageur anglais; mais, dans les deux dessins, les éléments dont se compose ce signe sont absolument les mêmes.

(3) Voy. M. de Longpérier, *Essai sur les méd. sassanid.*, pl. III, n° 8; pl. VI, n°s 3 et 4. — D'après le dessin qu'en a donné sir Robert Ker Porter (*Travels*, vol. II, pl. 66), un second bas-relief de Takht-i-bostan, sculpté extérieurement, semble reproduire le même signe dans l'agencement du nœud qui sert à attacher sur la poitrine d'Ormuzd le manteau (*candys*) dont ce dieu est revêtu. Les quatre figures sculptées sur ce bas-relief sont appelées par les Persans les *quatre calenders*. En réalité, elles représentent un roi sassanide recevant la couronne du monde des mains d'Ormuzd, qui est assisté de Mithra, et qui foule aux pieds Ahriman vaincu. Le dessin qu'ont

champ d'une belle médaille d'or phénicienne, inédite, qui appartient à M. Prosper Dupré. Sur ces médailles, de même que sur le bas-relief de Takht-i-bostan, il se compose, dans sa partie supérieure, d'une anse ou d'une boucle posée sur une barre transversale, et, dans sa partie inférieure, de deux traits qui, partant de cette barre, descendent obliquement, l'un à droite, l'autre à gauche. Il semblerait donc permis de conjecturer qu'après avoir réuni ici, par leur extrémité supérieure, le caractère perpendiculaire et les deux caractères obliques du tétragramme assyrien pour en former, comme dans la composition de la croix ansée, une anse ou une boucle, on avait supprimé, par une raison qui nous est inconnue, l'extrémité inférieure du premier de ces trois caractères, et laissé subsister seulement l'extrémité inférieure de chacun des deux autres. Sur le cylindre cité (1), le symbole qu'élève à la hauteur de sa tête un initié, et que j'ai rapproché tout à la fois de la croix ansée et du tétragramme de l'écriture cunéiforme assyrienne, ce symbole conserve, je le répète, la portion inférieure du caractère perpendiculaire et celle de chacun des deux caractères obliques, tandis que dans la composition du symbole appelé la croix ansée, les deux traits obliques sont supprimés; le trait perpendiculaire subsiste seul.

Par une coïncidence singulière, qui n'est peut-être pas le simple effet du hasard, une suppression très-analogue s'opère dans quelques-unes des modifications apportées à l'emblème de la triade. La planche XIII en offre plusieurs exemples : ils nous montrent que si l'emblème n° 1 conserve les deux pattes de colombe qui, placées obliquement, correspondent aux extrémités inférieures des deux caractères obliques du tétra-

publié de ce monument MM. Eug. Flandin et Coste (*Voyage en Perse*, pl. 14) ne nous montre point le nœud du manteau d'Ormuzd tel que nous le trouvons figuré sur la planche citée de sir Robert; mais il est évident que ce nœud n'est pas complet dans le dessin de M. Eug. Flandin, et que depuis l'époque où le voyageur anglais visita les sculptures de Takht-i-bostan, le bas-relief dont il est ici question a beaucoup souffert des injures du temps.

(1) Pl. XIII, n° 34.

gramme assyrien, et si ces deux pattes sont remplacées dans les emblèmes nos 2, 3, 4, 5, 30 et 33 par deux appendices ou simulacres de pattes, qui présentent la même disposition, les deux pattes, comme les deux appendices qui pourraient en tenir lieu, disparaissent complétement dans les emblèmes nos 6, 7, 8, 9, 26, 28, 29 et 31, où l'on n'a laissé subsister, avec le cercle médial, que les ailes et la queue de l'oiseau.

Ainsi, en même temps que la croix ansée paraît se rattacher à un système d'iconographie religieuse, pratiqué chez les peuples les plus célèbres de l'Asie occidentale, et très-probablement inventé par les Chaldéens d'Assyrie, cette même croix ansée semble se lier plus intimement encore à un système d'écriture qui était en usage chez les Assyriens, et dont ces mêmes Chaldéens furent très-probablement aussi les inventeurs. Tout à la fois la croix ansée aurait donc été la reproduction abrégée et linéaire de l'emblème destiné à représenter, chez les Assyriens, les Phéniciens et les Perses, une triade divine, d'origine chaldéenne, et la reproduction sténographique d'un tétragramme qui est particulier à l'écriture cunéiforme assyrienne.

Lorsque, sur notre cylindre assyrien (1), nous voyons devant chacun des deux mages une croix ansée, et dans la main du néophyte le symbole qui nous permet de constater par quelle forme intermédiaire avait passé ce tétragramme avant de se changer en une véritable croix ansée, ne sommes-nous pas tentés de supposer que cette transformation et l'analogie qu'elle établit entre le signe transformé et l'emblème de la triade divine, étaient le sujet d'un des enseignements que le myste recevait des mages pendant le cours de son initiation? Et puisque le tétragramme en question ne se découvre point dans les deux colonnes de caractères cunéiformes dont se compose la légende gravée sur le cylindre cité, ne serait-on pas porté à conjecturer que le symbole de transition placé à la main du myste était destiné à servir de caractère initial à cette

(1) Pl. XIII, n° 34.

légende? Dans cette dernière supposition, que semble autoriser le grand nombre de cylindres, de pierres gravées, de marbres et de briques d'origine assyrienne, sur lesquels, je le répète, ce tétragramme est inscrit au commencement des inscriptions, la légende de notre petit monument assyrien ne pourrait-elle pas être considérée comme une invocation ou une prière que le néophyte devait adresser à la triade divine avant d'être initié aux mystères de la déesse Mylitta, représentée ici et ailleurs sous l'emblème d'une colombe?

D'autre part, si l'on examine avec attention les quatre principales variétés de formes que présente la croix ansée des monuments égyptiens (1), on n'est pas peu surpris d'avoir à constater que dans celle de ces quatre compositions qui se rencontre le moins fréquemment, et qui, selon toute probabilité, appartient à l'époque la plus ancienne de l'art, l'anse ovale repose immédiatement non point sur un simple trait horizontal, comme nous le montre le plus grand nombre des monuments (2), mais bien sur une barre qui semble être formée par la réunion de quatre caractères cunéiformes, placés horizontalement. Les deux plus courts s'emboîtent chacun dans un des plus longs, tandis que ceux-ci se joignent par leur extrémité inférieure au point d'intersection de la branche perpendiculaire. On voit un exemple de cette disposition dans la croix ansée égyptienne que reproduit le n° 15 de notre planche XIII; et il est à remarquer que les légendes gravées sur les monuments assyriens ou chaldéens nous offrent souvent une lettre ou un signe formé de deux caractères cunéiformes placés horizontalement et emboîtés l'un dans l'autre (3). Ajoutons que, dans quelques sculptures ou peintures égyptiennes, tout aussi bien que sur plusieurs cylindres d'origine asiatique, nous trouvons la barre transversale de la croix ansée configurée de telle sorte qu'on la dirait formée par deux coins ou par deux caractères cunéi-

(1) Voy. notre planche XIII, n°s 15-18.

(2) Voy. le n° 17 de la même planche XIII.

(3) Les légendes des deux cylindres assyriens figurés sous les n°s 32 et 34 de notre planche XIII en offrent plusieurs exemples.

formes placés bout à bout (1). Il semblerait, dans ce cas aussi, qu'on eût voulu conserver quelque trace des rapports qui, autrefois, avaient pu exister entre la croix ansée et le tétragramme de l'écriture cunéiforme assyrienne ou chaldéenne.

Mais faut-il réellement prendre pour des traces de caractères cunéiformes les éléments graphiques dont se compose la barre transversale de la croix ansée dans les deux variétés de formes dont je viens de parler? C'est ce que je suis loin de vouloir décider affirmativement. A plus forte raison, ne me servirai-je pas, quelque évidente qu'elle soit, de l'analogie de configuration qui existe entre ces éléments graphiques et les caractères cunéiformes assyriens, pour chercher à rattacher, en Égypte, l'origine de la croix ansée à l'importation du culte de la Vénus assyrienne ou chaldéenne, appelée, par les Égyptiens, Hâthor ou Hâthyr.

Toutefois, à l'appui de la double supposition que m'ont suggérée les monuments figurés asiatiques relativement aux rapports de la croix ansée avec l'emblème de la triade chaldéenne ou assyrienne, d'une part, et avec le tétragramme de l'écriture cunéiforme assyrienne, d'autre part, je placerai ici quelques considérations qu'à dessein j'ai réservées pour la dernière partie de ce mémoire. Et d'abord me sera-t-il permis de rappeler qu'en 1834, dans mon Essai sur le système théogonique et cosmogonique des Chaldéens d'Assyrie (2), j'ai signalé les rapports établis par ces mêmes Chaldéens entre l'essence des dieux, la parole et l'écriture? N'ai-je pas défini l'écriture cunéiforme, une écriture dont les divers alphabets furent constitués à l'aide d'un caractère unique, d'une pyramide à trois faces, qui, par sa forme, rappelle l'essence de Dieu, son unité, ses trois modes d'action ou les attributs d'une triade divine, et qui, en se combinant diversement avec elle-même, a engen-

(1) Voy. pl. XIII, n[os] 16 et 18; et comparez à ces deux croix ansées, qui sont empruntées à des monuments égyptiens, les croix ansées, n[os] 20 et 21, que j'ai tirées de deux cylindres asiatiques, et la seconde des deux croix ansées que nous offre le cylindre assyrien n° 34.

(2) Voy. mes *Recherches sur le culte de Vénus*, pag. 7 et 23.

dré toutes les lettres, tous les signes nécessaires à la formation des mots, c'est-à-dire à l'expression des idées (1) ; de même que la divinité, manifestant par la parole sa propre et triple action, a créé tous les êtres, tous les objets qui remplissent l'univers ?

En présence des monuments que je viens de mettre sous les yeux du lecteur, ne dois-je pas dire maintenant que si le tétragramme de l'écriture cunéiforme assyrienne n'a pas encore été interprété par les philologues, on peut du moins conjecturer que sa valeur idéographique était analogue à celle que nous avons reconnue à la croix ansée et à l'emblème si longtemps et si improprement appelé le féroüer du roi ? La place initiale qu'occupe ordinairement ce tétragramme sur les monuments épigraphiques des Assyriens, la place isolée que lui assignent ces monuments dans la disposition des inscriptions où il n'est pas initial, la transformation surtout que, sur notre cylindre assyrien (2), il subit dans la main d'un personnage qui le tient élevé vers le ciel, et qui va être initié aux mystères de la religion, toutes ces particularités ne sont-elles pas autant de raisons de supposer que, comme la croix ansée, née peut-être de cette curieuse transformation, ce tétragramme était le signe graphique d'une triade divine, qui exerce sa puissance créatrice par l'action combinée des quatre éléments, et sa puissance spirituelle par le don d'une nouvelle vie ? N'est-ce pas ici le lieu de faire remarquer que la double disposition cruciale des caractères dont se compose le tétragramme assyrien, peut nous apprendre que des rapports plus ou moins intimes existaient aussi entre ce groupe particulier de caractères cunéiformes et quelques autres emblèmes employés sur les monuments figurés asiatiques ? Ne voyons-nous pas, en effet, que

(1) Depuis que ce mémoire a été lu à l'Académie des Inscriptions, l'examen des beaux dessins rapportés de Khorsabad par M. Eug. Flandin m'a permis, non sans une vive satisfaction, de constater que le style dont se servaient les secrétaires de la cour de Ninive pour tracer, sur des tablettes, des caractères dits cunéiformes, avait lui-même, comme l'élément unique dont se composent ces caractères, la forme d'une pyramide à trois faces. Un de ces styles a été retrouvé dans les ruines du palais de Khorsabad ; il est de bronze.

(2) Pl. XIII, n° 34.

les astérisques qui représentent sur ces monuments, tantôt le soleil, tantôt la planète Vénus, sont parfois figurés par des rayons qui se coupent simultanément à angles droits et à angles aigus, comme c'est le cas sur deux pierres coniques rapportées des ruines de Babylone, l'une par Michaux (1), l'autre par Rich (2)? D'autres fois, au lieu de ces astérisques rayonnants, ne trouve-t-on pas trois emblèmes formés par une étoile à quatre branches, inscrite au milieu d'une croix semblable à la croix grecque? Le cylindre dessiné sous le n° 19 de notre planche XIII offre un exemple de cette particularité, et nous autorise à penser qu'ici les trois emblèmes dont il s'agit tiennent lieu des trois astérisques qui, sur un cône de mon ancienne collection, sont gravés au-dessus des deux têtes géminées de la Vénus orientale androgyne, astérisques que nous avons précédemment reconnus (3) pour les représentants de la planète Vénus considérée sous ses trois aspects, c'est-à-dire placée entre Lucifer et Vesper. Un autre cylindre, qui porte le n° 32 sur la même planche XIII, nous montre cette planète sous un seul aspect, et représentée par une croix rectangulaire et à branches égales, inscrite dans une autre croix, dont la forme est semblable à celle des trois croix au milieu de chacune desquelles, sur le cylindre précédent (n° 19), nous avons trouvé une étoile à quatre branches ou cruciforme. Enfin, sur une intaille à deux faces, qui se conserve au musée de Florence, on distingue une croix rectangulaire et à branches égales, gravée au centre d'un astérisque placé à la droite du groupe de Mithra immolant un taureau (4).

(1) Voy. Millin, *Monum. inédits*, t. II, pl. VIII et IX.—Le monument original est déposé au cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque royale, ainsi qu'un plâtre du monument cité dans la note suivante.

(2) Voy. *Mines de l'Orient*, t. III, pl. II, fig. 2 et 3. — Cl. James Rich, *Second Memoir on Babylon*; Lond. 1818; fig. I *a*, I *b*, I *c*. — Le musée britannique possède le monument original, qui est reproduit avec une grande négligence dans les deux ouvrages que je cite ici.

(3) *Nouv. Annal. de l'Institut. archéol.*, t. I, p. 176-180; *Monum. inéd.*, pl. IV, n° 1. — *Recherches sur le culte de Vénus*, p. 47-51, et pl. I, n° 1.

(4) Le petit monument dont il s'agit ici a été bien souvent publié, mais toujours d'après un dessin peu fidèle. Il sera reproduit avec toute l'exactitude désirable dans mes Recherches sur le culte et les mystères de Mithra.

Ne dois-je pas aussi faire remarquer que les médailles les plus anciennes de l'île de Cypre, de cette île rendue si célèbre par le culte de la Vénus assyrienne, nous offrent la croix ansée au revers d'un lion, animal consacré à la déesse (1)? Sur d'autres médailles asiatiques, la croix ansée ne se trouve-t-elle pas habituellement placée auprès des dieux, ou associée à des symboles qui leur étaient affectés, tels que la colombe, le *mihr*, le taureau, le bélier, l'épervier, et même l'emblème de la triade divine? M. Raoul Rochette ayant réuni dans un mémoire qu'il se propose de publier prochainement, toutes les médailles qui, jusqu'à ce jour, ont offert, soit en Asie (2), soit en Europe, des exemples de la croix ansée, je me bornerai à revenir ici sur celles que j'ai citées plus haut, et que reproduisent les n°s 10, 11, 13 et 14 de notre planche XIII. Elles appartiennent à la série dite des *incertaines de Cilicie*. La première représente, d'un côté, un taureau debout, ayant devant lui, à ses pieds, une croix ansée, d'une forme particulière; le *mihr* est gravé au-dessus de l'animal symbolique. Au revers, on voit, dans un carré creux, un épervier debout et placé devant une croix ansée bien caractérisée. La seconde médaille (n° 11) est fort analogue à la première; la légende qui entoure l'épervier n'est cependant pas la même sur les deux pièces, et ici, le côté qui porte un taureau a beaucoup souffert des injures du temps : on n'y distingue plus ni le *mihr*, ni la croix ansée. La troisième médaille (n° 13) nous offre très-distinctement le type du taureau accompagné du *mihr* et de la croix ansée; mais le carré creux, au lieu de renfermer ce dernier symbole et un épervier debout, nous montre une feuille de lierre gravée devant une colombe volant de droite à gauche. La quatrième médaille (n° 14) est presque semblable à la troisième. Toutefois, il semble qu'ici l'on a voulu substituer au *mihr* l'emblème de la triade divine. Ces quatre médailles, qui portent des légendes écrites les unes avec des caractères phéniciens, les autres avec des carac-

(1). En attribuant ces médailles à l'île de Cypre, au lieu de les laisser parmi les *incertaines de Cilicie*, j'adopte le sentiment de plusieurs habiles numismates.

(2) Celles-ci sont toutes antérieures à l'expédition d'Alexandre le Grand.

tères lyciens, reproduisent chacune la croix ansée surmontée non d'une anse ovale, mais d'une anse parfaitement ronde, comme la couronne ou le cercle des emblèmes de la triade divine placés sur les monuments figurés assyriens, phéniciens ou persiques. Cette anse, sur chacune de nos quatre médailles, est même formée par de petits globules ou fleurons, qui, je l'ai déjà fait observer, nous ramènent plus particulièrement à la couronne de fleurons globuleux que nous avons trouvée dans la composition de deux emblèmes de la triade divine, tirés, le premier (1), de Naksch-i-Roustem, le second (2), du célèbre monument de Bi-sutoun ; emblèmes dont un cylindre assyrien de mon ancienne collection, découvert dans les ruines de Babylone (3), nous offre un autre exemple, qui ne contribue pas peu à montrer que les Chaldéens d'Assyrie furent les inventeurs des symboles religieux employés par les Perses, sous le règne des Achéménides. A ces diverses remarques j'ajouterai une observation importante : le taureau et l'épervier se trouvent réunis avec la croix ansée et la colombe sur les médailles incertaines de la Cilicie, et le lion se voit au revers de la croix ansée sur des médailles attribuées à l'île de Cypre ; or le taureau, l'épervier et le lion imposaient chacun leur nom à un des grades institués dans les mystères de l'antique Vénus chaldéenne ou assyrienne, dont la colombe était l'image symbolique ; et, dès une époque très-reculée, le culte de cette déesse fut porté de l'Asie en Égypte, où, comme je l'ai dit plus haut (4), nous trouvons Vénus-Hâthor représentée tout à la fois avec une tête de taureau ou de génisse sur les épaules, au lieu d'une tête humaine, et avec une croix ansée à la main. Enfin, pourrais-je oublier de dire que les symboles cruciformes paraissent avoir joué un grand rôle dans la légende de la Vénus asiatique ? Après avoir rappelé que la croix ansée s'observe sur des médailles, des bas-

(1) *Monum. inéd.*, t. IV, pl. XIII, n° 5.

(2) *Ibid.*, n° 33.

(3) Voy. Porter's *Travels*, vol. II, p. 421, 423-425 ; pl. 80, n° 1. — Ce cylindre est plus exactement figuré sous le n° 11 de la pl. IV de mes Recherches sur le culte de Vénus.

(4) Ci-dessus, p. 20.

reliefs, des cônes et des cylindres qui se rapportent au culte de cette divinité, ne faut-il pas que je place sous les yeux du lecteur trois médailles asiatiques dont je n'ai pas encore parlé? L'une appartient à la série des monnaies autonomes de la ville de Sidon (1); les deux autres furent frappées à Béryte (2) et à Orthosia de Phénicie (3), pendant la domination romaine; et chacune des trois nous offre l'image d'Astarté tenant de la main droite un long sceptre terminé par une croix rectangulaire (4). Ne dois-je pas aussi une mention particulière à une autre image de la même déesse? Celle-ci, sculptée sur le grand bas-relief découvert à Yazili-kaja, près de Bogaz-keui, par M. Charles Texier, porte tous les caractères d'un très-ancien style; et parmi les particularités curieuses qu'elle présente, il faut citer un emblème placé dans la main gauche de la déesse, et composé de manière à offrir une disposition cruciale, et même une certaine analogie avec la croix ansée (5). Il est sans doute inutile d'ajouter ici que le sceptre cruciforme de l'Astarté des médailles asiatiques citées n'a rien de commun avec le signe révéré des chrétiens. J'ai dit ailleurs (6), il y a longtemps, que, dans les mystères de Vénus et dans ceux de Mithra, les symboles cruciformes, comme la forme tétragonale et comme le nombre quatre, me paraissent

(1) Pl. XIII, citée plus haut, n° 25.

(2) *Ibid.*, n° 12. Le grand bronze que je produis ici, porte l'effigie de Diadumé-nien; il a été décrit par Mionnet (*Descript. de méd.*, t. V, p. 346, n° 74). Le type qui en forme le revers se retrouve sur deux grands bronzes frappés dans la même ville de Béryte, l'un en l'honneur de Macrin (voy. mes *Rech. sur le culte de Vénus*, pl. I, n° 9), l'autre en l'honneur d'Élagabale (Mionnet, *loc. cit.*, n° 75).

(3) Pl. XIII citée, n° 27.

(4) Sur une des deux faces d'une belle hématite de mon ancienne collection, on voit Onoël ou Ananaël portant un long sceptre, dont la forme rappelle tout à la fois le sceptre cruciforme et le trident que les médailles asiatiques placent alternativement dans la main d'Astarté. Les représentations figurées de l'Æon à tête d'âne, appelé Onoël ou Ananaël, sont extrêmement rares. Celle-ci a été publiée par M. Matter, d'après un dessin fort négligé, dans le recueil de planches qui accompagne la première édition de son *Hist. critique du gnosticisme*, pl. VI, fig. 6.

(5) Voy. mes *Recherches sur le culte de Vénus*, pl. II. — M. Ch. Texier, *Descript. de l'Asie Mineure*, etc., première partie, t. I, pl. 78.

(6) *Mém. inéd. sur le culte et les myst. de Mithra ; Recherches sur le culte de Vénus*, page 105.

faire une allusion directe aux quatre éléments qui furent, entre les mains des divinités génératrices, les agents de la création. J'ajouterai ici que, chez les anciens, le quaternaire, selon Nicomaque de Gérase, cité par Photius (1), s'appelait κλειδοῦχος τῆς φύσεως. M. le professeur Vincent, dans ses curieuses recherches sur l'origine de nos chiffres, n'a pas négligé de faire remarquer cette expression; et, de son côté, il s'est trouvé conduit à conjecturer : « que le chiffre 4, « représentant le quaternaire, était originairement *le symbole* « *de l'initiation aux mystères de la nature*, et qu'il correspon- « dait à la *croix ansée* de la cosmologie égyptienne (2). » Ce savant n'hésite même pas à dire (3) que la croix ansée prend parfois la forme d'un 4; il cite, comme exemple de ce fait, le signe que porte de la main gauche une figure solaire, léontocéphale, qui se voit sur un abraxas à deux faces publié par M. Matter (4). Mais il a été induit en erreur par suite de la négligence avec laquelle le dessinateur ou le graveur de M. Matter a reproduit ce petit monument. J'ai examiné l'original, qui se conserve au cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque royale (5), et je n'ai pas eu de peine à reconnaître que le signe placé à la main de la figure solaire dont il s'agit, est une croix ansée parfaitement caractérisée, et destinée, sans aucun doute, à être ici, comme elle est ailleurs, le symbole de la nouvelle vie promise aux néophytes.

Les diverses observations que j'ai réunies dans ce mémoire semblent concourir, si je ne me fais illusion, à désigner l'Asie occidentale comme la patrie de la croix ansée (6). Elles nous reportent ainsi vers une contrée célèbre, où les sanctuaires des

(1) *Bibliothec*, cod. 187, tom. I, p. 144, 5; ed. Bekker.

(2) *Journal des Mathém.*, publié par M. Liouville, t. IV, p. 268, note *.

(3) *Ibid.*

(4) *Hist. crit. du gnosticisme*, pl. I, F, n° 3; première édition.

(5) Sous le n° 661.

(6) Déjà en 1827, mais sur le seul témoignage d'un cylindre publié par Caylus (*Recueil d'Antiq.*, t. V, pl. XIII, fig. 4), Münter (*Relig. der Babylonier*, S. 98), dans un passage cité par M. Raoul Rochette, s'était demandé si la croix ansée ne serait pas un des symboles hiéroglyphiques inventés par les Babyloniens.

Chaldéens furent le berceau et le centre d'une haute civilisation, qui, dès une époque très-reculée, exerça directement ou indirectement une immense influence sur plusieurs parties de l'ancien monde. L'Égypte a-t-elle subi elle-même cette influence, comme je penche à le croire? L'Égypte, dans la question particulière de l'invention du symbole appelé la croix ansée, peut-elle revendiquer la priorité? Ses monuments figurés, ses alphabets hiéroglyphiques, sa langue, en tant que représentée par le copte, fournissent-ils le moyen d'établir entre la croix ansée, un groupe quelconque de signes graphiques ou de caractères et un emblème religieux propre aux Égyptiens, des rapports du genre de ceux qu'une longue étude des monuments figurés de l'Asie occidentale m'a conduit à découvrir entre cette même croix ansée, le tétragramme de l'écriture cunéiforme assyrienne et l'emblème de la triade des Chaldéens, des Assyriens, des Phéniciens et des Perses? Ce sont autant de questions qu'il ne m'est permis de trancher ni dans un sens, ni dans un autre. Je laisse aux personnes qui sont plus versées que je ne le suis dans la connaissance des systèmes d'écriture et des monuments figurés de l'antique Égypte, le soin de faire toutes les recherches nécessaires pour examiner si, en suivant une voie pareille ou analogue à celle que j'ai tracée sur le sol de l'Asie occidentale, il serait possible d'arriver à une solution affirmative. Loin d'avoir la pensée présomptueuse que je sois parvenu à établir avec toute certitude les droits des Chaldéens ou des Assyriens à l'invention de la croix ansée, j'ai hâte de répéter que, dans ce mémoire, je me suis simplement proposé de montrer combien le double problème de l'origine et de la signification symbolique de cet emblème est plus compliqué qu'on ne le croit généralement, et comment il est désormais impossible de le résoudre d'une manière absolue, si l'on ne tient pas compte des faits que présentent les monuments figurés et les monuments épigraphiques de l'Asie occidentale.

Félix LAJARD.

LA FAVOLA D'AMIMONE,

EFFIGIATA

IN UN VASO LUCANO.

(*Mon.* tom. IV, pl. XIV e XV.)

§ 1. *Della rappresentanza di questo quadro considerata nella sua forma* ideografica.

Il lago di Lerna è formato dal confluente di parecchi ruscelli (1). Uno di questi rivi, cui diessi il nome di Amimone, pare sia emerso per effetto di qualche scossa di terra; giacchè si credette l'avesse fatto scaturire un colpo di tridente dato in quel luogo da Nettuno (2): il quale, secondo la comun credenza de' Greci, potea scuotere a suo arbitrio e raffermare la terra (3), e dominava non solo le onde del mare, ma ancora le acque sorgive (4).

La locale tradizione, di cui si è fatto cenno, rivestì le forme

(1) Cramer, *Geograph. and histor. descript. of ancient Greece*, t. III, p. 237.

(2) Igino, *Fab.* CLXIX.— Lutazio, *Comment. ad Statii Theb.*, II, 433.— Properzio, *Eleg.* II, 47. — Da ciò la designazione *Tridente lernéo* (Λερναίαν Τρίαιναν) ch'ebbe quel sito. V. Nonno, *Dionis.*, VIII, 242-47, e lo Scol. d'Eurip., *Fenic.*, v. 188, con l'emendazione di cotesta glosa proposta dal ch. Unger nella dotta sua opera, intitolata : *Thebana Paradoxa*, t. I, p. 193.

(3) Quindi i suoi epiteti ἐννοσίγαιος : *che commuove la terra* ed ἀσφάλιος : *che la rafferma*. V. Macrobio, *Saturn.*, I, 17, p. 192, ed. di Londra, 1694.

(4) Però potè egli seccare i fonti (Apollodoro, II, 1, 4) o i fiumi (Pausania, II, 15, 5) dell' Argolide, essendo considerato come rappresentante dell' acqua in generale. V. Fornuto, *Nat. degli Dei*, § 4.

di mito, avendo favoleggiato gli Elleni che invaghitosi Nettuno di una delle figlie di Danao, chiamata Amimone, l'avesse sorpreso ne' Campi Lernéi ov' ella recavasi per attignerne l'acqua; e che percosso poscia il terreno dal suo tridente, ne fosse sgorgato il ruscello ch' ebbe il nome di quella Danaide (1).

Da cotal favola è tratto l'argomento della nostra pittura. Il dio delle onde, curvandosi in avanti, fa sorreggere tutta la persona dalla gamba sinistra che poggia sopra un masso di pietre (2). Siffatta attitudine, ch' è come *tipica* delle imagini di Nettuno (3), allude senza meno al suo, già indicato, carattere di fermatore insieme e scuotitore della terra. Egli è coronato di mirto, e sostenendo con la destra il tricuspide scettro, da cui fia tosto scosso quel suolo, mostrasi intento a contemplare la bella Amimone ch' è incontro a lui seduta. Distintivo di costei si è l'urna, ch' ella tien ferma sui gradini di una fontana.

Ha cotesto fonte la forma di dorico tempietto, con fastigio ornato di *antifisse* a foggia di palmette, e sostenuto da *ante* la cui base è decorata nel centro, ove s' interna, di cimasa col *meandro* per fregio. Al pilastrino, ch' è a sinistra dello spettatore, vedesi appoggiata una statuetta votiva (4); e nella parete

(1) Ἀμυμώνης. . . ἀπελθούσης εἰς Λέρνην ἀρύσασθαι, ἰδὼν καὶ εἰς ἔρωτα Ποσειδῶν καταστὰς, ἥρπασέ τε αὐτὴν καὶ ἐμίγη. Ἐν ᾧ δὲ τόπῳ ἐμίγη, τήν τε τρίαινην ἔπηξεν καὶ πηγὴ ἀνεδόθη, ἐξ Ἀμυμώνης λαβοῦσα τοὔνομα: Scol. d'Euripide, *Fenic.*, I, 195, dal cod. Barocci. Tralascio di citare le varie narrazioni dello stesso favoloso avvenimento che leggonsi in altri antichi scrittori, perchè niuna di esse quadra così bene alla rappresentanza esibitane dal nostro vaso quanto quella conservataci dallo *Scolio* che ho qui sopra trascritto.

(2) Πετραῖος ossia *pietroso* fu l'invocazione sotto la quale i Tessali adorarono Nettuno. Scol. di Pindaro, *Pizie*, IV, 246.

(3) V. p. e. le tavole CXXIX, CXXX e CXXXI dell' *Atlante* di cui va corredata l'egregia traduzione francesca della *Simbolica* del chiariss. prof. Creuzer. Delle otto figure di Nettuno rappresentate in altrettanti monumenti antichi, quivi ritratti, quattro lo appresentano in questa stessa positura.

(4) Una figurina di tal genere, e collocata in simil modo sulla vasca di un fonte, ci si mostra dalla pittura d' insigne vaso antico di argilla, trovato del pari nella Lucania. V. *Bullet. archeol. Napol.*, t. I, tav. VI, p. 100 e seg., ove sono recati dall' erudito Sig. Minervini varj esempi dell' antica usanza di dedicare cotali statuette, come ἀναθήματα od *offerte votive*, alle sagre fontane.

in fondo dell' edifizio sono due mascheroni di leone, dai quali scorron le acque.

Ai piedi di Amimone vi è la cerva ch' ella si era messa a cacciare prima che fosse sopraggiunta dal nume marino (1).

Dietro alla Danaide siede un' altra giovane donna tenendo in mano un fiore; il quale basterebbe a farci supporre ch' essa rappresenti Afrodite (2); quando anche mancassero gli altri attributi di questa dea, la *sfera*, cioè, e il ventaglio che le si veggon di presso. Col gesto e con lo sguardo rivolti a Nettuno pare ne incoraggiasse l'amoroso disegno.

Spiccatosi da Venere muove Amore volando verso il monarca del mare a cui reca una corona; la quale, simbolo che fu di vittoria (3), annunzia il trionfo di Nettuno sul cuore di Amimone.

Alla figura di Afrodite risponde nell' altro lato del quadro l'immagine di Mercurio, che ha cinta la chioma d'un serto, e s'appoggia al caduceo. In una scena, come questa, relativa ad amorosa avventura interviene il figlio di Maja come nume associato a Venere e all'Amore (4).

Nell' analogo aspetto di *erotica* deità ci si mostra quì Pane (5), il quale, collocato al di sopra di Afrodite e di Erote, si volge ad un' avvenente e maestosa donna ch' è assisa del pari nell' alto.

Ell' è in atto di guardare attentamente Amore, ed ha per

(1) Apollodoro, II, 1, 4.

(2) Con la designazione di *Floreale* fu dessa venerata dagli abitatori di Gnosso. Esichio, v. Ἄνθεια: ed ἀνθηφόροι o *portatrici di fiori* venero chiamate talune sacerdotesse di Afrodite nella città di Caria, che trasse il nome da questa dea; siccome rilevasi da due antiche iscrizioni rinvenute in Gheira (così nomasi il luogo ove fu l' indicata Afrodisia. Leake, *Tour in Asia Minor*, p. 250), e riportate dall' illustre prof. Boeckh nel *Corp. inscript. græcar.*, n. 2821 e 2822.

(3) V. il trattato del Pascalio, *de Coronis*, l. VI, c. 5 e 6.

(4) V. Plutarco, *Precetti conjugali*, proemio.—Si credette che l'Amore fosse figlio di Mercurio e di Venere (Cicerone, *Nat. Deor.*, III, 23.—Lido, *Sui Mesi*, p. 14, Roether); ed a queste tre divinità davasi lo stesso epiteto di *Susurratrici*, in allusione, verisimilmente, al segreto bisbiglio dei colloqui amorosi (V. Arpocrazione, v. Ψιθυριστής). Dobbiamo inoltre rammentarci dei busti accoppiati di Mercurio e di Amore, però detti *Ermeroti*, i quali furono come *grafica* espressione dell' alleanza tra cotesti due numi.

(5) Ἐρωτικὸς ὁ Πάν: Scol. di Aristofane, *Lisistrata*, v. 910.

distintivo (1) uno specchio. E siccome cotale arnese fu d'ordinario appropriato a Venere (2), così è da presumersi che nella figura, cui lo veggiamo apposto, s'abbia a riconoscere quella medesima dea. Nè parrà strano incontrarsi in un antico dipinto due effigie della stessa deità qualora, osservando che una di tali immagini è in alto e l'altra nella parte inferiore del quadro, si rifletterà con un chiaro Archeologo che la *teologia gentilesca diè sede in cielo ai suoi Dei, e contemporaneamente gli fe operare in terra* (3).

Rimane solo a far menzione delle molte pianticelle e dei fiori dipinti *in primo piano*, ad indicare, come sembra, la rigogliosa vegetazione che copre i margini della palude di Lerna (4).

§ 2. *Della favola, ch' è il soggetto del dipinto, esaminata nel suo poetico carattere.*

I mitici racconti intorno alle Danaidi e al loro genitore destano continuamente l'immagine delle acque e del mare. Narravasi, di fatti, che Danao avesse introdotto in Grecia l'irrigazione de'campi (5), e che fosse stato costruttore della prima nave (6); oltrechè fu fama doversi o a lui stesso (7), ovvero alle sue figlie il ritrovato de'pozzi (8). Così fatta associazione

(1) Del ramo d'alloro ch'ella ha nella destra, come ancora di quell' altro ch' è parimente in mano a Pane, e delle frondi sparsene al suolo innanzi alla fonte, si dirà in appresso.

(2) Intorno allo specchio usato per distintivo di Venere notai alcune cose in un altro lavoro inscritto nel vol. XV di questi *Annali*, p. 25 (4).

(3) Zannoni, *Illustrazione di due urne etrusche*, ecc., Firenze, 1812, p. 79-80.

(4) V. Cramer, *op. cit.*, t. III. p. 238.

(5) V. Strabone, t. I, p. 43. A, ed. di Almeloveen, e la nota di Xilandro a quel passo.

(6) Lutazio, *Com. ad. Stat. Theb.*, II, 222. — Scol. di Apollonio Rodio, I, 4, il quale grammatico soggiugne che per essere stata costruita quella nave da Danao fu denominata *Danaide*.— Cf. lo Scol. di Germanico *Phænom. Arat.*, p. 81, Buhle.

(7) Nonno, *Dionis.*, IV, 254. — Eustazio, *Com. all' Iliade*, p. 351, Basil. — *Cf.* Plinio, VII, 56.

(8) Strabone, p. 371, Casaub.

d'idee tra le acque e le Danaidi rivelasi ancora nel genere di pena cui furon desse condannate nell'inferno; ma è sopratutto manifesta nel mito di Amimone che la rappresenta unita al dio delle onde, ed immedesimata ad una fonte (1).

Ora una favola di tal sorta non pare potersi considerare altrimenti se non come semplice allegoria. Imperocchè qual altra cosa mai avrebbe ad esprimere la sorpresa o piuttosto l'aggressione (2) del nume de' flutti alla ninfa di un rivo fuorchè l'effetto di violento tumulto di mare, che, insorgendo, allaghi la spiaggia e confonda così le sue acque con quelle di vicina sorgente? Questo straordinario sconvolgimento della marina lernéa dovett'essere prodotto da qualche tremuoto; accennandovi la stessa favolosa narrazione con menzionare il colpo di tridente dato in quel lido da Nettuno.

§ 3. *Del senso simbolico del mito ritratto in questa pittura.*

Benchè sembri assai probabile, come s'è poco anzi osservato, che nel mito degli amori di Nettuno e di Amimone siasi serbata, sotto il velo dell'allegoria, la memoria d'un fisico evento, egli è non di meno evidente che la particolarità essenziale e caratteristica delle rappresentazioni di tal favola si riferisca ad un ordine affatto diverso d'idee, perchè allusiva a religiose credenze. Voglio dire di quell'urna la quale veggendosi accanto ad una delle Danaidi richiama naturalmente al pensiero il famoso *dolio forato* (πίθος τετρημένος) che fu strumento del loro gastigo nell'Orco. Come immagine adunque d'infernali tormenti, avea l'emblema dell'*idria* ad incutere un religioso terrore; e serviva con ciò ad inculcare la necessità dell'espiazion delle colpe, e della cognizione de' sagri dogmi che si rivelavano solo agl'iniziati: tanto più che credeasi essere riser-

(1) Ἀλλὰ γυνὴ (Ἀμυμώνη) μετὰ λέκτρον (Ποσειδῶνος) ὁμώνυμος ἔπλετο πηγή. *Ma quella donna* (Amimone) *dopo che ascese il talamo* (di Nettuno) *divenne la fonte che ne conserva il nome.* Nonno, *Dionis.*, XLII, 408.

(2) Com'è rappresentata da Luciano, *Dial. Mar.*, VI.

bata quella stessa pena, cui soggiacquero le figlie di Danao, a tutti coloro i quali non erano stati ammessi alle purificazioni ed agli ammaestramenti de' misteri (1). Così, se la vista dell' urna presso ad Amimone, ricordando la punizione delle Danaidi, era propria a commuovere gli animi co' timori d'interminabili patimenti, dovea, per l'opposto, elevarli alle speranze dell'eterna felicità promessa agli spiriti puri o purificati dall' espiazione, qualora riconosceasi in quell'urna medesima un vaso lustrale e quindi un simbolo consolatore di purificazione (2). E tale è in effetto; dappoichè riceve le acque purificatrici della fonte di Lerna (3), e la tiene quella giovane che fu distinta col nome di *Pura* (4), e che evitò i tartarei sup-

(1) Zenobio, *Proverb. gr.*, II, 6.— *Adagj gr. estr. dai cod. Vat.*, III, 31, ed ivi l'annotaz. di Schott.

(2) Ὦ μάκαρ, ὅστις αἰδήμων τελετὰς Θεῶν
Εἰδὼς, βιοτὰν ἁγιστεύει,
Καὶ θιασεύεται ψυχάν

. . . .

Ὁσίοισιν καθαρμοῖς. Eurip., *Bacc.*, v. 73-77.

Oh felice colui che riverente,
Conoscendo dei Numi il culto arcano,
La vita emenda e l'anima consagra

. . . .

Co' santi riti che la rendon pura.

È d'altronde noto che la purificazione facesse parte essenziale dei Misteri. V. Teone Smirneo, *Matem.*, p. 18, prima ediz., e gli analoghi testi citati dal Bulliald nella nota a quel luogo.

(3) Delle purgazioni che si praticavano in Lerna fa cenno Strabone, p. 171, Casaub., e dalla notizia che si ha tanto in questo passo, come parimente in Pausania (II, 37), dei misteri celebrati nell' indicata località è da inferirsi che tali purificatrici funzioni sieno state religiose ed arcane. Dall' essersi inoltre creduto che una caverna di quella stessa contrada menasse allo inferno (Pausan., *l. c.*), e dalla designazione di *abisso* che davasi ad una fonte di quel medesimo sito (Scol. di Pindaro, *Olimp.* VII, v. 60), la quale non era forse diversa dalla sorgente lernéa, si arguisce che siffatti riti appartenessero a culto *plutonio*. Desumesi finalmente dalle glose di Esichio e di taluu antico raccoglitore di greci proverbj sull' adagio: Λέρνη κακῶν, che coteste sagre ceremonie si riferissero al dogma dell' espiazione; ed è probabile, come osserva Zenobio (*Prov. gr.*, IV, 86), che avessero avuto origine da Danao.

(4) La parola *amimone*, ch' è forma feminile dell' aggettivo ἀμύμων, si compone della lettera privativa alfa e della voce μῦμος che vale *macchia*; e però significa *immacolata*; Hemsterhuis presso Lennep, *Etymol. ling. græc.*, v. Μῦμαρ.—*Cf.* Damm, *Lexic. etymol. ling. græc.*, p. 1470.

plizj per virtù del mare (1), cui attribuivansi proprietà eminentemente lustrali (2).

Nè soltanto l'*idria* appella in questo quadro alle spirituali purificazioni, ma vi accenna altresì la pianta d'alloro (3), di cui veggonsi i rami in mano di Pane e della Venere Urania (4), come anche talune frasche appiè della mistica fonte lernéa (5).

Da tutto ciò si deduce che il simbolico senso della nostra rappresentanza sia relativo alla religiosa dottrina delle espiazioni, in riguardo ai destini dello spirito nella futura esistenza. Comprendesi quindi facilmente perchè un tal soggetto ricomparisca spesso ne' vasi greci di argilla; giacchè questi avanzi delle arti antiche, sì a motivo del luogo ove trovansi riposti ch' è il sacro asilo della morte, e sì per testimonianza de' loro stessi dipinti (6), ne fan conoscere che molti di essi avessero servito a funebri usanze: dalla qual cosa deriva che cotali *fittili* dovessero appresentare nelle pitture, di cui son decorati, frequenti allusioni alle credenze degli Elleni sulla sorte delle anime nella vita avvenire.

(1) Argomentasi ciò dalle parole di Luciano nella fine del sesto dialogo marino; essendo cosa conosciuta che per Nettuno dovesse intendersi il mare : στοιχειακῶς Ποσειδῶν θάλασσα. *Opusc. myth. Palat.*, p. 46.

(2) Se ne possono riscontrare le autorità nelle annotazioni di Wyttenbach alle *Opere morali* di Plutarco, t. XII, p. 1007, ed. d'Oxford, in-8°, e nella *Symbol.* del Creuzer, VIII, II, 3.

(3) Che si fossero attribuite a quest' arbore qualità purificatrici e che perciò l'avessero usato gli antichi nelle liturgie dell' espiazione, non è chi lo ignori. Nel resto, volendosene consultare qualche testimonianza, veggansi le note del Casaubon ai *Caratteri* di Teofrasto, p. 289, ed. di Lione, 1612.

(4) Sembra doversi ascrivere un tal carattere all' immagine dell' avvenente dea la quale apparisce nell' alto del quadro come in una sfera superiore, non tanto per cotesto motivo quanto a causa del suo *Specchio* ch' è simbolo appropriato alla *Venere celeste* (V. Marziano Capella, *Nozze*, ecc. I, 7, ed ivi Kopp). E perciò affatto opposto quest' emblema all' attributo del *fiore* che veggiamo dato all' altra figura di Afrodite situata nella parte inferiore del dipinto : poich' erano i *fiori* special distintivo della *Venere etéra* o cortigiana. V. Welcker, *Prolegom. ad Theognidis reliq.*, p. LXXXVIII (125).

(5) Anche il personaggio di Mercurio è in questa rappresentazione allusivo alle lustrazioni, avend' egli purificato le Danaidi del loro delitto. Apollodoro, II, 1, 5.

(6) Nelle frequentissime reppresentanze di funebri ceremonie, che occorrono nelle dipinture dei vasi greci, mostransi pressochè sempre questi medesimi vasi.

§ 4. *Del dipinto che adorna il lato posteriore del vaso.*

Questa pittura è divisa ancor essa in due parti distinte. Nella metà superiore della composizione ricomparisce Afrodite: ma nel momento di percorrere gli aerei spazii su di elegante carro (1) tirato da due Amori (2); uno de' quali porta un incensiere ed una fascia, l'altro un boccale ed una tazza. Cotali vasi in mano ad un dio fan ricordare dell'ambrosia ch'è *fonetica* o vocale espressione della celeste immortalità (3); ed avrebbero quindi a stimarsi relativi, non meno che il turibolo e la mistica benda, alle idee di apoteosi, e di beatitudine eterna (4).

Lo specchio che fu distintivo, come si è già notato, della Venere Urania, vèdesi ora nella destra d'altra giovane dea, la quale reca inoltre una di quelle cassette ove riponeansi ampolle di unguenti odorosi (ἀλαβαστροθῆκαι) od ornati donneschi. E poichè costei ci si appresenta seguace d'Afrodite, possiamo ravvisarvi Pito, la dea della persuasione, che induce Amore (5).

Rimpetto a Venere mostrasi di nuovo il dio Pane, il quale in vece della zampogna, suo ordinario attributo, tiene un corto

(1) Di un carro di Venere, opera di Vulcano, fa menzione Apulejo, *Metamorph.*, VI, p. 392, Oudendorp.

(2) Nelle opere delle arti greche vedesi spesso accompagnata Afrodite da due *Genj*, i quali saranno personificazioni dell' amore (Ἔρως) e del *desio* (Ἵμερος) ch' erano effigiate accanto a Venere in un vaso descritto da Anacreonte nell' ode LI.

(3) V. Buttmann, *Lexilogus*, p. 79, e 189, ediz. ingl.; e quel che ho notato, intorno a ciò, nel vol. XV, p. 29(2) di questi *Annali*: aggiugnendovi quel luogo di Pindaro (*Olimp.* XIII, v. 23), ove leggesi che gl'Iddii avessero reso immortale Tantalo per via del nettare e dell' ambrosia.

(4) V. Apulejo, *Metam.*, p. 426; Oudend. e Marziano Capella, p. 78, e 191 Kopp.

(5) Questa dea, che personeggiava l'amorosa persuasiva, fu tenuta compagna e coadiutrice d'Afrodite, secondochè rilevasi da varj luoghi di classici addotti dal Mazzocchi, *Comment. in tabul. Heracl.*, p. 138 (IV). Però la sua statua era unita a quella di Venere in un gruppo di Prassitele menzionato da Pausania, I, 43, 6, il quale cita inoltre due simulacri delle stesse dee che furon collocate nell' *acropoli* ateniese, I, 22, 3.

bastone, che sarà forse quella sferza, con cui credeasi ispirasse l'insano terrore, detto *panico* dal suo nome (1).

L'inferior porzione del quadro ha nel centro un'immagine di maestosa donna, che siede da regina sopra cospicuo trono; e come sovrana altresì ha fregiato il capo di ricco diadema e di un velo. Il quale è di qualche importanza per la determinazione di questa figura, perchè appropriavasi ordinariamente a Cerere (2), ed a Proserpina (3). Ma ciò solo non basta; nè appresenta cotesta effigie alcun segno caratteristico: se non che scorgesi nel suo ombrello, sostenuto da una giovane che le stà accanto, un emblema, anzi un doppio simbolo, ch'è proprio, come sembrami, a dichiararla. Intendo accennare a quell'ornato che ha la forma di melagrana da cui sorgon le foglie di un giglio. Or egli è noto come un tal frutto sia stato sacro a Proserpina (4); e, quanto al fiore del giglio, potè addirsi anch'esso alla dominatrice degli estinti, perchè tenuto funereo (5).

Siccome poi fu ufficio di fantesche il portare l'ombrello (6), così è da opinarsi che la giovinetta, cui lo veggiamo affidato,

(1) V. in Euripide i versi, 36-37 del *Reso*. — Nonno, *Dionisiache*, X, 4. — XXI, 14; e le osservazioni del Poliziano nelle *Miscellanea*, cap. XXVIII.

(2) V. Mitscherlich nell' annotazione al v. 181 dell' *Inno Omerico a Cerere*.

(3) Col velo sul capo e cinta di diadema osservasi sovente Proserpina negli antichi monumenti, come, p. e. era dipinta nel *Sepolcro dei Nasoni*. V. la tav. VIII dell' opera che porta questo titolo.

(4) Ne ha recato parecchie testimonnianze il ch. Sig. Jannelli, *Tentam. hierograph. Etrusc.*, p. 185; e, quanto all' autorità dei monumenti, sono a citarsi, tra i più notabili, le statue di Persefone cavate non ha guari dalle tombe dell' Etruria, ed aventi in mano una melagrana. V. *Bullett. dell' Instit. archeolog.* 1839, p. 49.

(5) Fu vetusta costumanza in Grecia d'apporre gigli sui cadaveri, siccome rilevasi da Zenobio, *Prov. grec.*, VI, 18. *Cf.* Esichio, v. Κρίνον. Sembrerebbe perciò avesse avuto torto Heyne giudicando, nel suo commento a Virgilio (*Eneide*, VI, 883: *Manibus date lilia plenis*), non molto antico un tal uso.—Non si scopre facilmente perchè gli antichi avessero attribuito un carattere funebre al giglio. Potrebbesi ciò peraltro desumere dalla glosa di Suida alla v. Κρίνον, ove leggesi che questo nome del giglio derivasse dallo *disgiugnimento* (ἀπὸ τῆς διακρίσεως); vale a dire dall' idea di pronta dissoluzione che desta un tal fiore tanto facile ad appassirsi ed a marcire. Ma cosifatta ragione parrà forse soverchiamente sottile.

(6) V. Teocrito, *Idil.* XV, 39, ed ivi Walckenaer. *Cf.* il *Classical Journal*, XLVII, p. 119.

sia figura accessoria di subalterna persona. La stessa cosa è a dirsi dell' altra donna che apporta una seggiola.

Delle due muliebri immagini, che restano ad esaminarsi, quella a sinistra dello spettatore ha nelle mani una patera ed un gutto, l'altra, collocata nel lato opposto, tiene un serto di alloro, e le si vede ai piedi una lira. Ammettendosi che la primaria figura del quadro, quella, cioè, che ne occupa il punto centrale, rappresenti Persefone, bisognerà allora riconoscere in queste due deità (1), le quali sono con lei, talune delle sue compagne; e però o le *Parche*, o le *Ore* ossiano *Stagioni*, ovvero le *Grazie* (2). Ad escludere da tale scelta le prime, varrebbe, se non altro, l'essere non più di due le figure sopra cui si ragiona; laddove ciò punto non osta a giudicare vi fossero effigiate le *Grazie* o le *Ore* (3).

Questo duplice nome espresse sovente la medesima idea (4):

(1) Che abbiansi a considerare come dee argomentasi dall' ornata corona, la quale distingue in questo dipinto le immagini delle divinità.

(2) Περσεφόνη συμπαίκτορες (αἱ Ὧραι) ἡνίκα Μοῖραι ταύτην
Καὶ Χάριτες κυκλίοισι χοροῖς πρὸς φῶς ἀνάγωσι.

A Cora unite son l'alme Stagioni
Quando le Parche a la superna luce
Dall' arco la riportano, e le Grazie
L'accompagnan danzando a lei d'intorno.

Orfeo, *Inno* XLII, 7-8. E nell' *Inno* XXVIII, 9, Proserpina è detta medesimamente *compagna in giochi delle Stagioni.*

Ὡρῶν συμπαίκτειρα.

(3) Due sole erano le figure delle *Ore* che vedeansi in talune opere d'arte ricordate da Pausania, III, 18, 7 e VIII, 31, 1; e due parimente furono le *Grazie* adorate dagli Spartani (Paus., IX, 35, 1), e dagli Ateniesi. V. Clemente Alessandrino, *Esortaz.*, p. 16, Potter, e Paus., *l. c.*

(4) La voce *Auxo* (Αὐξώ, *colei che fa crescere o che porta a maturità*) è nome presso Igino (*Fab.* CLXXXIII) d'una delle *Stagioni*; laddove in Pausania (IX, 35, 1) è denominazione di una delle *Grazie*, di cui taluni altri nomi, essendo relativi alla vegetazione, come *Frutto* e *Germinatrice* (Καρπὼ καὶ Θαλλώ. Paus. e Clem. Aless., *ll. cc.*) anzichè ad esse convengonsi alle *Ore*. Ed è quì a notarsi che in un' antica pietra incisa del museo di Pietroburgo sono rappresentate le *Grazie* con fiori e con spighe nelle mani, com' era solito effigiarsi le *Stagioni*. V. Kœhler, *Descript. d'un Camée* etc., *Saint-Pétersbourg*, 1810

ed anche con le Muse ebber talvolta a confondersi le Grazie, essendosi dati loro per attributo i musici strumenti (1). Non sarebbe quindi improbabile che l'immagine, la quale è distinta dalla lira, personeggi una delle *Grazie;* benchè questa stessa cetra, potendo appellare all'armonia *cosmica* o della natura (2), converrebbe medesimamente alle *Ore.* La laurea, ch'ella porge, considerata come simbolo, è analoga, pel suo significato, all'emblema dell'immortalità che vedesi nelle mani dell'altra figura delle Stagioni. Imperocchè, essendo la ghirlanda un segno di vittoria, ove si prendesse in un senso simbolico, dinoterebbe il trionfo dello spirito sugli affetti terreni; mentre la patera ed il gutto, qualora indicassero l'ambrosia, ch'è come dire la beata eternità, accennerebbero al premio di che vien desso meritato. Ma perchè mai tali idee, relative al celeste guiderdone delle anime invitte, furono associate alle Stagioni? Se ne dovrebbe attribuire, io avviso, il motivo alla credenza de'Greci, secondo la quale riputavansi custodi quelle dive delle porte del Cielo (3). Così, il presentar ch' esse fanno la corona e la bevanda dell'eterna felicità sarebbe doppio modo figurativo di esprimere l'ammissione delle anime virtuose alle sedi beate.

In questa guisa si è naturalmente indotti a riguardare come personificazioni dell'anima que'due avvenenti garzoni che ci si appresentano sotto l'apparenza di lottatori, avendo una *strigile* alla mano. E che in tal carattere appunto siasi alle volte rappresentata nelle opere delle arti antiche l'immagine dello spirito mi sono attentato a dimostrare in un altro lavoro (4).

Premesse queste osservazioni, ne sarà dato inferirne che

(1) Il famoso colosso d'Apollo in Delo tenea con la sinistra un gruppo di tre *Grazie*, ognuna delle quali aveva in mano un musico strumento. Plutarco, *Sulla musica*, § 14.

(2) Fu opinione dei più antichi filosofi greci *mundum . . . (musices) ratione esse compositum, quam postea sit lyra imitata.* Quintiliano, I, 10, 12.

(3) *Iliade*, V, 749 e VIII, 393.—Ovidio, *Fasti*, I, 125.— Eusebio, *Prepar. Evang.*, III, 11.—Nonno, *Dionis.*, XIII, 23 e 24.

(4) V. il t. XV, p. 26-(6) di questi medesimi *Annali.*

l'argomento della pittura che esaminiamo si riferisca alla rimunerazione consentita a quegli animi forti, i quali risultano vincitori nella lotta che ci è forza a sostenere contro l'impeto degli affetti e de' sensi. Cotal ricompensa fu, a mente degli antichi, lo aver stanza in un luogo di tranquilli e di eterni piaceri (1). Quindi è che se vedesi un di quei *palestriti* seduto di fianco alla dea degli elisi (2), e presso già l'altro a sedersi del pari accanto alla stessa deità, avrebbe da ciò ad intendersi che mentre l'un degli spiriti, personeggiati da siffatti atleti, ha preso sede nella dimora de' beati, è vicino il secondo ad avervi seggio egualmente. Nè debbe esitarsi a riconoscere quel fortunato soggiorno nella scena della nostra rappresentazione, facendocene accorti la presenza di Proserpina in un luogo che sicuramente è aprico, giacch'essa si serve dell'ombrello, e ch'è insieme allegrato da molte piante e da fiori.

D'accordo con tali idee di perpetua beatitudine, ed anche con quelle di apoteosi, ossia di traslazione alle celesti sfere (3), sarebbero le figure simboliche di animali che osservansi nell' avanti del quadro. Dappoichè, indipendentemente della considerazione che la *tigre*, a causa delle macchie disseminate nella sua pelle come sono gli astri nel cielo, potrebb' essere allusiva all'immagine del firmamento, abbiamo a ricordarci che le *oche* si riferissero alla dea

(1) Quest' argomento è trattato con molta erudizione nella Memoria del Kœhler, *Sulle Isole di Achille*, inserita nel t. X, p. 531, segg. degli *Atti dell' Accademia di Pietroburgo*. E sono anche a consultarsi le dotte e sagaci osservazioni sullo stesso soggetto del ch. Cav. Avellino nella pregevole sua *Descrizione d'una casa Pompeiana con capitelli figurati*, p. 42 e 43.

(2) Intorno a tal carattere di Proserpina vanno riscontrate le importanti ricerche del ch. Sig. Jannelli nell' *op. sopracit.*, p. 185-89.

(3) È quì opportuna la citazione delle seguenti parole di Ierocle, *Comm. agli aurei carmi*, p. 308-10, ed. di Londra 1742 : . . . πρὸς τὴν οὐρανίαν πορείαν ὦσιν εὔζωνοι οἱ τῶν φιλοσοφίας (ἠθικῆς) ἀγώνων ἀθληταί. . . . . Τούτοις γὰρ καὶ τὸ τῆς ἀποθεώσεως ἀπόκειται γέρας. *Si accingano al celeste cammino coloro i quali sono atleti negli agoni della filosofia* (morale) . . . . *A costoro di fatti è riserbato l'onore dell' apoteosi.*

dell' elisio (1), e che la *cerva* siasi tenuta simbolo dell' eternità (2).

F. GARGALLO-GRIMALDI.

(1) Della simbolica relazione tra cotesti animali e Persefone s'è per me ragionato in una memoria pubblicata dallo Instituto archeologico nel t. XIII dei suoi *Annali*, p. 124 seg.

(2) Secondochè avvisa il sommo filologo e antiquario Ez. Spanheim nel commento a Callimaco, *Inno a Diana*, v. 106. Egli reputa che gli antichi avessero associato l' idea dell' eternità a quest' animale, perchè lo credettero oltremodo longevo; della quale opinione poteansi da lui addurre in testimonianza Esiodo presso Plutarco, *Della cessaz. degli Oracoli*, § 11, e presso Plinio, *St. Nat.*, VII, 49; Pausania, VIII, 10, 4; e Teofrasto presso Cicerone, *Tuscul.*, III, 28, chiosando il qual luogo l'erudito Davies cita altri analoghi passagi.

ATHÉNÉ MNÉMON.

Deux peintures de vases à figures rouges, l'un découvert dans un tombeau de Nola, l'autre dans les fouilles de Vulci, nous font connaître une Minerve dans une attitude et dans une occupation toutes particulières. Si le casque et l'égide qui recouvre la tunique talaire nous autorisent suffisamment à donner le nom de Minerve à la déesse, on ne peut cependant méconnaître qu'il ne s'agit guère ici d'une Minerve qui préside aux batailles, mais plutôt d'une Minerve qui protége la paix, puisque le bouclier ne sert point à couvrir son bras, mais repose à ses pieds, et que la lance, appuyée contre son épaule, a la pointe dirigée vers la terre. Mais ce qui augmente beaucoup le prix de cette figure et lui assigne une place à part parmi les nombreuses représentations de Minerve, ce sont les tablettes qu'elle porte dans la main gauche, et le *style* qu'elle tient de la droite et dont elle se sert pour prendre note de quelque chose (1), à en juger d'après la direction de sa tête. Sur l'amphore de Vulci, publiée dans le premier volume des *Monuments inédits de l'Institut archéologique*, pl. XXVI, 6, on ne voit pas de lance auprès de la déesse; le revers du vase montre un jeune discobole que le savant interprète (2) de ce monument a cru devoir mettre en rapport comme *élève* avec la déesse qui lui enseigne le jeu du disque.

(1) Minerve assise sur un rocher inscrit une victoire sur le bouclier qu'elle tient devant elle appuyé sur le genou; derrière la déesse on voit la chouette placée sur le chapiteau d'une colonne. Sardoine du musée royal de Berlin. Tœlken, *Gemmenverz.* III, Kl. II, Abth. VI, 327; Winckelmann, *Catal. de Stosch.*, II, Cl. IV, sect. 209.

(2) Gerhard, *Annal. de l'Inst. arch.*, t. III, p. 230, 231.

Au sujet d'une amphore de Nola où Minerve se présente dans la même action, tandis que le revers montre un homme barbu, drapé, appuyé sur un bâton noueux et relevant la main droite d'une manière assez singulière, M. Lenormant (1) approuva en général l'explication proposée par M. Gerhard, mais lui donna une plus grande valeur par le fait mythologique qu'il y rattacha ; il vit, dans cette scène, *Minerve enseignant à Palamède l'art de tracer des lettres.* Le savant possesseur de ce vase (2) paraît avoir donné son suffrage à cette interprétation ingénieuse, parce que, ajoute-t-il, le jeu du disque faisait partie des inventions nombreuses attribuées à Palamède.

Je regrette de ne pouvoir découvrir, dans aucune des deux peintures, rien qui justifie cette explication. La déesse que l'on considère comme institutrice ne paraît pas s'occuper de ses élèves, qui, à leur tour, semblent rester étrangers à l'occupation de Minerve. Il faut donc, je crois, examiner la figure de Minerve, indépendamment des figures du revers qui se rapportent très-probablement au gymnase, comme tant d'autres du même genre.

En recherchant d'abord le sens général qui résulte de l'action de tracer des caractères sur des tablettes, on se convaincra aisément que dans l'antiquité on ne s'éloignait guère des habitudes de nos jours, puisqu'en prenant note des faits, soit historiques, soit particuliers, on cherchait à en perpétuer le souvenir.

Le vers 178 des *Suppliantes* d'Eschyle, où l'envoyé dit aux Danaïdes : *Je conseille de garder mes paroles, en les mettant sur vos tablettes :*

Αἰνῶ φυλάξαι τἄμ' ἔπη δελτουμένας,

(1) Voyez duc de Luynes, *Descript. de quelques vases peints étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. XXXV, p. 20.

(2) Duc de Luynes, *loc. cit.* Cf. Lenormant et de Witte, *Élite des mon. céramographiques*, t. I, p. 253.

et la réplique des Danaïdes, v. 207 : *Nous aurons soin de nous rappeler vos ordres prudents :*

Φυλάξομεν δὲ τάςδε μεμνῆσθαι σέθεν
Κεδνὰς ἐφετμάς.....

prouvent à l'évidence la justesse de notre observation, puisque le mot μεμνῆσθαι offre l'explication du mot δελτουμένας.

C'est dans un sens tout à fait pareil que Prométhée (1) recommande à Io d'inscrire dans les tablettes de son esprit les courses qu'elle sera obligée de faire.

Ἣν ἐγγράφου σὺ μνήμοσιν δέλτοις φρενῶν.

Clio, la muse de l'histoire (*memoria rerum gestarum*), se voit communément sur les monuments de l'art ancien, de quelque matière et de quelque époque qu'ils soient, avec des tablettes et le style à la main. De même nous appelons ces sortes de tablettes *Memorandum* ou *Souvenir;* les anciens avaient pour le même objet un nom tout à fait analogue.

Après avoir établi le sens de l'action de la figure principale, il nous importe de découvrir une épithète qui réponde à sa fonction, et qui, indépendamment des peintures des vases, s'appuie sur les témoignages de l'antiquité littéraire.

Nous rencontrons quelquefois la *Minerva Memor* dans des inscriptions latines (2). La plus importante de toutes (3) nous apprend que Cœlia Juliana consacra une statue votive de *Minerva Memor*, après avoir été guérie d'une grave maladie, grâce aux remèdes que la déesse lui avait indiqués. Ce fait curieux doit être rapproché de la consécration du temple d'Esculape à Naupacte ; ce temple fut élevé par un particulier nommé Phalysius. Phalysius était sur le point de perdre la

(1) AEschyl., *Prometh.*, v. 788-789.

(2) Cavedoni, *Bull. de l'Instit. arch.*, 1834, p. 109, sur un marbre votif de l'*Ager Picentinus*.

(3) Gruter, *Thes. Inscr. Lat.*, t. I, LXXXI, 9. *Minervæ Memori Cœlia Juliana indulgentia medicinarum ejus infirmitate gravi liberata D. S. P* Cf. Orelli, *Inscript. Lat. select.*, n° 1428.

vue, lorsqu'une femme poëte lui présenta, à la suite d'une vision, des tablettes écrites (σεσημασμένην δέλτον), en l'engageant à les lire sur-le-champ; ce qui, par miracle, lui fut aisé, malgré l'état désespéré de ses yeux. Outre l'ordonnance médicale, les tablettes contenaient la demande de deux mille pièces d'or, que le convalescent s'empressa de payer à son médecin (1).

Cette *Minerva Memor* des Romains pourrait bien devoir son origine au culte antérieur d'une Ἀθήνη Μνήμων, chez les Grecs, quand même on le restreindrait à une statue votive de la déesse. C'est à cette déesse qu'il faut rattacher les paroles d'Arnobe (2): *Nonnullos* (scil. dixisse *Minervam* esse) MEMORIAM *unde nomen* MINERVA *formatum esse, quasi quædam* MEMINERVA; et les extraits de Festus (3) faits par Paul Diacre: *Minerva dicta quod bene moneat. Hanc enim pagani pro sapientia ponebant.*

Serait-ce trop hasarder que de croire qu'une Athéné pareille fût représentée sur l'Agora de Corinthe (4), par cette statue de bronze dont la base était ornée des neuf Muses en bas-relief? surtout lorsqu'on considère qu'en place de *Mnémosyne*, considérée comme mère des Muses, nous rencontrons quelquefois Minerve (5), ou une déesse qui rentre dans le même ordre d'idées, Moneta (6); que, d'accord avec cette généalogie, les Muses elles-mêmes portent tantôt le nom de Μνεῖαι (7), tantôt celui de *Mnémonides* (8); enfin que le Prométhée d'Eschyle (9)

(1) Paus., X, 38, 7.

(2) L. III, p. 118. Cf. *Mnémon*, qui accompagna Achille à la guerre de Troie d'après les ordres de Thétis, pour lui rappeler (ὑπομιμνήσκων) qu'il évitât de tuer un fils d'Apollon. Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 232, 233.

(3) Lib. XI, 91, p. 123, ed. Müller.

(4) Paus. II, 3, 1. A moins qu'Athéné, occupant sous la forme d'une *citharède* la place d'Apollon, ne figure à cet endroit comme Minerva Musica.

(5) Isid., *Orig.*, III, 14.

(6) Hygin., *Præf.*, p. 9.

(7) Plutarch., *Symposiac.*, IX, 13, t. VIII, p. 964, ed. Reiske.

(8) Ovid., *Metam.*, V, 268.

(9) V. 461.

invoque *Mnémé*, non-seulement comme mère des Muses, mais aussi comme auteur de toutes choses.

Μνήμην θ' ἁπάντων μουσομήτορ' ἐργάτιν.

Désignation qui convient à Athéné plus qu'à toute autre déesse de la religion grecque.

Puisque *Athéné Mnémon* remplace *Mnémé*, la mère des Muses, il s'ensuit naturellement qu'elle exerce une influence de protection sur l'éducation de la jeunesse; c'est pourquoi le prix que les professeurs recevaient pour leurs leçons s'appelait à Rome *Minerval* (1).

La figure du revers de l'un des deux vases, figure dans laquelle on a voulu reconnaître Palamède, pourrait bien ne désigner qu'un surveillant ou compagnon d'un jeune éphèbe, une espèce de *Mentor*, μνήμων. Celui à qui on avait confié la garde d'Achille et le soin d'empêcher qu'il tuât un fils d'Apollon, tel que Tennès, portait en effet le nom de *Mnémon* (2). C'est ainsi que la relation entre le sujet du côté principal et celui du côté opposé se trouverait rétablie.

TH. PANOFKA.

Paris, le 15 août 1844.

(1) Horat., I, *Sat.* VI, 75.
(2) Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 232.

DIONYSUS ET LES CABIRES.

(Pl. B, 1845.)

M. Gerhard a publié, dans son *Élite des Vases peints*, t. I, pl. L et LI, une peinture fort remarquable à figures rouges, tracée sur une *calpis* de Vulci, peinture que cet archéologue a expliquée, p. 178 du même ouvrage, par l'expédition de Bacchus aux Indes. « Dionysus, dit notre savant confrère, « caractérisé par la branche de lierre et le canthare, va à la « rencontre de deux Barbares costumés d'une manière étrange, « qui, la tête couronnée de lierre, paraissent déjà se rallier à « son culte, frappés de l'apparition du dieu, ou peut-être con- « tre leur gré entraînés par le compagnon de Bacchus. Le pre- « mier de ces Orientaux semble se retirer en tremblant; Mer- « cure, intervenant ici comme messager et compagnon de « guerre de Bacchus, va, en sa qualité de médiateur, les « prendre par la main. Il tient, outre son caducée, un faisceau « d'écritures, qui contiennent peut-être les institutions diony- « siaques. Le dieu thébain, rappelant d'un côté Déméter Thes- « mophoros, qui porte un rouleau et de l'autre Alexandre le « Grand, dont l'expédition dans les Indes servit au développe- « ment poétique de celle de Bacchus, assiste à cette scène évi- « demment comme législateur, quoique dans cette hypothèse « la prose de Diodore (II, 38) doive compléter la docte inspi- « ration de Nonnus. »

Tout en accordant au savant interprète le mérite incontestable d'avoir bien fixé le sens et le motif principal de l'action qui nous occupe, et d'avoir précisé avec sagacité le caractère particulier de Mercure et celui de Bacchus (plutôt indien cependant que thébain), je dois regretter de ne pouvoir en dire autant des deux autres personnages, qui, loin d'avoir été sou-

mis à un examen approfondi, ont été plutôt, par suite de la préoccupation de l'interprète pour l'expédition indienne, transportés dans une région qui leur est parfaitement étrangère.

Si l'on regarde avec attention les deux personnages barbus, couronnés de lierre et revêtus d'une cuirasse à palmettes ciselées qui recouvre leur tunique plissée, on ne trouvera aucun motif pour les désigner comme Barbares, et notamment comme Orientaux, puisque chez ces nations l'usage constant du vêtement exigeait des pantalons, ἀναξυρίδες, que nous chercherions en vain dans le costume des deux hommes dont il s'agit ici. Mais ce qui nous empêche surtout de partager l'avis de M. Gerhard à l'égard de ces deux personnages, c'est l'absence complète d'armes offensives; les Indiens, toutes les fois que nous les rencontrons combattant Dionysus (1), paraissent armés de pied en cap, couverts du casque, munis du bouclier et armés d'une lance ou d'un glaive. En revanche, la similitude de physionomie, de taille et de vêtement, que nous observons chez ces deux hommes, nous paraît assez remarquable pour nous autoriser à supposer ici deux frères, dont l'un plaçant sa main sur l'épaule de l'autre et s'attachant de sa main droite au bras droit de son compagnon, annonce clairement une intimité de rapports qui s'accorde parfaitement avec notre hypothèse.

Souvenons-nous de la manière dont Vulcain se présente dans les peintures (2) qui nous font connaître son retour à l'Olympe, où la plupart du temps il porte une cuirasse par dessus sa tunique courte, et l'identité de vêtement que partagent nos deux personnages avec le dieu des forges, nous engagera à reconnaître sur notre peinture, également des dieux du feu (3),

(1) Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, I, Taf. LI, LXIII, LXIV; Creuzer, *Symbolik*, troisième édition, t. I, Taf. IX, 33; Millin, *Galer. myth.*, XXXVIII, 236; Guigniaut, *Relig.*, pl. CXLVIII, 447.

(2) Millin, *Vases peints*, I, pl. X; *Galer. myth.*, LXXXVII, 336; *Vases peints*, II, pl. LXVI; *Galer. myth.*, LXXXV, 338 Cf. Lenormant et de Witte, *Élite des Mon. céramograph.*, I, pl. XLI et suiv.

(3) Cic., *de Nat. Deor.*, III, 21, ed. Creuzer et *ibi* obss.

Ἡφαιστίωνες. C'est à Nonnus (1) que nous devons des renseignements précieux sur ces sortes de démons ou de génies ; grâce à ces renseignements, le sens de cette peinture ne reste plus douteux. Dans le poëme de Nonnus, les fils d'Héphestus et de Cabiro, les deux Cabires, *Alcon* et *Eurymédon*, adjoints au cortége de Bacchus, participent à son expédition aux Indes. Ce récit pourrait, au premier abord, nous induire à supposer que le peintre de notre vase a voulu représenter Mercure sur le point d'enrôler les deux Cabires dans l'armée de Bacchus ; mais l'absence complète d'armes, l'intervention de Bacchus, privé ici de son thyrse et du secours de la panthère, qui ailleurs combat avec chaleur à ses côtés, enfin les attributs pacifiques de Mercure, nous obligent à abandonner cette hypothèse. D'ailleurs Mercure, dont les fonctions de médiateur n'ont pas échappé à la sagacité de notre collègue, se voit ici dépourvu d'attributs militaires : sa tête ornée, non pas d'une couronne de lierre comme celle des trois autres acteurs de la scène, mais d'une bandelette (2), ainsi que le diptyque qu'il tient de la main droite, révèle d'une manière peu équivoque sa qualité d'*épopte*, présentant les deux Cabires à Bacchus pour les initier à ses mystères. A la vue de l'im-

(1) *Dionysiac.*, XIV, 17 sqq.

Πρῶτα μὲν ἐκ Λήμνοιο πυριγλώχινος ἐρίπνης
Φήμη ἀελλήεσσα, Σάμου παρὰ μύστιδι πεύκῃ,
Υἱέας Ἡφαίστοιο δύω θώρηξε Καβείρους,
Οὔνομα μητρὸς ἔχοντας ὁμόγνιον, οὓς πάρος ἄμφω
Οὐρανίῳ χαλκῆϊ τέκε Θρήϊσσα Καβειρώ,
Ἄλκων, Εὐρυμέδων τε, δαήμονες ἐσχαρεῶνος.

Morréus blesse Eurymédon (Nonn., *Dionys.*, XXX, 45) qui doit sa guérison à l'art de son père Vulcain, dont il avait imploré le secours (Nonn., *Dionys.*, XXX, 100-105).

(2) Theo Smyrn., *Mathem.*, I, p. 18, ed. Bull. Μνήσεως δὲ μέρη πέντε. Τὸ μὲν προηγούμενον καθαρκός. — Μετὰ δὲ τὴν κάθαρσιν δευτέρα ἐστιν ἡ τῆς τελετῆς παράδοσις, τρίτη δὲ ἡ ἐπονομαζομένη Ἐπόπτεια· τετάρτη δὲ ὃ δὴ καὶ τέλος τῆς ἐποπτείας, ἀνάδεσις καὶ στεμμάτων ἐπίθεσις, ὥςτε καὶ ἑτέροις ἅς τις παρέλαβε τελετὰς παραδοῦναι δύνασθαι, δᾳδουχίας τυχόντα ἢ ἱεροφαντίας ἤ τινος ἄλλης ἱερωσύνης. Ἡ δὲ πέμπτη ἡ ἐξ αὐτῶν περιγενομένη κατὰ τὸ θεοφιλὲς καὶ θεοῖς συνδιαιτὸν εὐδαιμονία. Cf. *Mus. Blacas*, Pl. VIII.

posante figure de Bacchus, les Cabires paraissent effrayés et n'osent avancer : le dieu, au contraire, va à leur rencontre, et leur offre la main pour les rassurer et leur témoigner sa bienveillance.

A côté des Cabires, dont la magnifique armure rappelle le nom de *princes*, ἄνακτες, titre que la religion grecque donnait à ces génies, c'est principalement Hermès qui mérite de fixer notre attention. Cicéron (1) le désigne comme le cinquième Mercure, adoré par les Phénéates (2), se réfugiant en Égypte après avoir décapité Argus (3), et enseignant aux habitants du pays les lettres, les chiffres et les lois : c'est le Thoth des Égyptiens. Outre le caducée, Hermès porte un diptyque fermé par des courroies, au milieu desquelles on aperçoit un roseau taillé pour écrire : le diptyque (4) contient sans doute les caractères sacrés (ἱερὰ γράμματα) des mystères de Bacchus, auxquels les deux Cabires vont se faire initier, comme Hercule et les Dioscures (5) qui prennent leur grade dans les mystères de Cérès (6).

Th. PANOFKA.

(1) Cic., *de Nat. Deor.*, III, 22, ed. Creuzer.

(2) Müller, *Denkm. der alte Kunst*, I, XLI, 179. Monnaie d'argent de Phénée, d'Arcadie. Tête de Perséphone. ℞. Hermès avec le pétase, la chlamyde et le caducée portant le petit Arcas à ses nourrices.

(3) Panofka, *Argos Panoptes* dans les *Mém. de l'Acad. de Berlin*, 1837, Taf. III, V.

(4) J'ai prouvé ailleurs (*Argos Panopt.*, *l. c.*) que le diptyque sert d'attribut caractéristique à l'épopte.

(5) *Cabinet Pourtalès*, Pl. XVI, p. 87.

(6) L'article Δαμασκός chez Étienne de Byzance m'avait séduit d'abord, et m'avait porté à croire que le peintre de notre vase avait voulu représenter les deux géants Ascus et Lycurgue. Ces deux personnages s'étaient opposés à Dionysus qu'ils avaient lié et précipité dans un fleuve. Mais en réfléchissant que, dans la peinture que nous avons sous les yeux (pl. B, 1845), on ne voit aucune trace d'un traitement pareil, qu'on ne découvre nulle animosité de part ni d'autre, et, ce qui nous importe davantage, que dans le récit mythique que nous a conservé Étienne de Byzance, il est dit que Mercure, après avoir rendu la liberté à Bacchus, écorcha Ascus, dont la peau devint propre à contenir du vin, origine du mot ἀσκός (*outre*); en réfléchissant à tout cela, dis-je, je me suis convaincu que la peinture qui fait le sujet de ces recherches n'a rien de commun avec le mythe d'Ascus et de Lycurgue.

MARSYAS ET OLYMPUS.

(Pl. C et D, 1845.)

Une amphore ornée de peintures rouges sur fond noir et conservée au musée de Berlin, a été deux fois (1) l'objet d'une description explicative sans que le véritable sens en ait été découvert. Cette amphore paraît mériter d'être publiée avec un commentaire qui en fasse connaître le mérite.

Du côté principal on voit un jeune pâtre assis sur un rocher, et ayant devant lui un arbre dépouillé de ses feuilles ; ce jeune homme est coiffé d'un bonnet de peau ; il est vêtu d'une courte tunique de laine ; les pieds sont chaussés ; il joue de la double flûte : près de lui une brebis et un chien servent à désigner le troupeau confié à sa garde. A peu de distance, vers la droite, un Silène, couronné de lierre, danse avec passion, si l'on en juge d'après l'attitude des mains et l'état ithyphallique, le regard tourné vers le musicien : une seconde couronne de lierre entoure son cou. (*Voir* pl. C, 1845.)

Cette scène entre, selon nous, dans le domaine de la mythologie, et retrace les relations intimes qui attachaient le *Si-*

(1) Levezow, *Verzeichniss der Vasensamlung des K. Mus.*, n° 841. Amphore de Nola trouvée à Locres. Côté principal : un jeune pâtre assis sur un rocher, coiffé d'un bonnet et vêtu d'un manteau de peau, les pieds chaussés, joue de la double flûte. A côté de lui, deux animaux qui paraissent être des chiens. Devant lui, un arbre sans feuilles et un Silène à queue longue, la tête chauve, les bras étendus, dans une pose indécente. — Gerhard, *Berlin's Antike Bildwerke*, S. 244. Amphore de Nola. Haut. 1′ 1″; diam. 7 3/4. Un jeune pâtre en habit court, coiffé d'un bonnet, est assis sur un rocher et joue de la double flûte. Devant lui est un arbre; au-dessous de lui reposent deux animaux ; ce sont plutôt des brebis que des chiens. Un Silène ithyphallique se trouve en face. Selon toute apparence, cette composition nous offre une image assez rare de l'apparition des génies bachiques parmi les mortels.

lène Marsyas, comme maître et amant (1), au bel *Olympus*. Les parois des maisons de Pompéi nous ont offert plusieurs peintures (2) relatives à Marsyas, enseignant à son jeune élève Olympus à jouer de la double flûte. Un tableau de la galerie de Naples, décrit par Philostrate (3), peint l'effet extatique produit par la beauté d'Olympus, jouant de la flûte, tant sur son maître de musique Marsyas, que sur les autres Silènes et Satyres du cortége bachique.

Un scarabée étrusque en cornaline (pl. D, 1845, n° 1), gravé dans l'Atlas des *Monuments inédits* de Micali (4), et décrit d'une manière inexacte, me semble reproduire la même scène, et peut, en quelque sorte, nous dédommager de la perte du tableau napolitain. Le peintre de notre vase avait évidemment choisi le même sujet en représentant Marsyas comme éraste en face de son éromène Olympus, d'une manière si expressive, qu'il y a lieu de s'étonner que depuis longtemps le vrai sens de la composition n'ait pas été compris.

Si nous passons au revers du même vase (pl. D, 1845, n° 2), nous trouvons que les deux interprètes (5) n'ont pas été plus heureux ici. Un personnage drapé et appuyé sur un bâton à béquille, paraît s'être levé du roc qui lui servait de siége; il écoute un jeune homme vêtu d'une manière analogue et tenant des deux mains un grand drap. L'absence d'un bassin, λουτήρ, d'une hydrie, ou ce qui ne manque jamais en pareille occasion, d'une éponge, d'un strigile et d'un lécy-

(1) *Ann. de l'Inst. arch.*, t. II, p. 105, tav. d'agg., E, 1830.

(2) *Pitt. d'Ercol.*, t. I, tav. IX; t. III, tav. XIX; *Mus. Borb.*, vol. X, tav. IV; vol. X, tav. XXII. Cf. Paus., X, 30, 5; Plin., *H. N.*, XXXVI, 5.

(3) Philostrat. Senior, *Imag.* I, 20.

(4) *Monum. per servire alla storia degli ant. pop. ital.*, Firenze 1832, tav. CXVII, 5. « *Quattro Sileni, poste a terra le otre vinarie, tripudiano in tra loro; un altro Sileno sedente suona le tibie.* » L'absence de queue prouve en faveur de mon explication, et ce que Micali ou son dessinateur a pris pour de la barbe sera probablement le menton. D'ailleurs l'étoile placée devant ce personnage n'est pas une chose indifférente et ne conviendrait guère à Marsyas.

(5) Levezow, *l. c.* Revers : deux jeunes gens drapés, dont l'un tient un bâton, l'autre un grand drap carré qu'il déploie. — M. Gerhard, *l. c.*, s'exprime dans les mêmes termes et ajoute : « Peut-être pour le bain. »

thus suspendus à la muraille, de même que l'oubli d'un masque comme bouche d'une fontaine, nous empêche de reconnaître ici une scène de bain dans laquelle ce drap aurait été destiné à essuyer le corps. Cette réflexion m'oblige à ne point ranger cette peinture parmi les scènes de la vie privée, mais à lui accorder une place plus élevée parmi les sujets religieux.

Ce drap porté par le jeune homme se rattache, à mon avis, à une action grave et sacrée, savoir au péplus qu'un garçon portait dans la procession des Panathénées pour l'offrir à Minerve Polias (1). Il suffit de comparer avec notre peinture le groupe sur le côté oriental de la frise du Parthénon (pl. D, 1845, n° 3), où le prêtre d'Érechthée confie le péplus sacré à un jeune garçon pour le porter processionnellement (2), et l'on nous dispensera, j'espère, d'alléguer d'autres arguments (3) en faveur de notre explication. Le groupe de la composition de Phidias répond à notre peinture, non-seulement à l'égard du point essentiel, c'est-à-dire du péplus, mais aussi à l'égard de la dignité et de l'âge qui distinguent les deux figures, puisque celle qui est à gauche annonce le rang sacerdotal, sur notre vase par le bâton, sur le marbre par la barbe et le vêtement long.

Quant aux rapports plus étroits qui unissent les peintures des deux côtés de cette amphore, je n'oserais trancher la question, quoique les brebis du côté principal, se rattachent à Minerve Ergané (4) comme lui fournissant la laine, circonstance qui pourrait bien servir de point d'appui à une pareille hypothèse.

THÉODORE PANOFKA.

(1) Meier, *Panathenaen* dans l'*Allgem. Encyklop. d. Wiss. u. Künste*, S. 286; Panofka, *Griechinnen und Griechen*, S. 5.

(2) Stuart, vol. II, ch. I, pl. 23, 24; *Collect. Elgin*, 19, p. 167; Müller, *Denkm. der alte Kunst*, I, XXIII, 115 f.

(3) Voir dans Bartoli et Bellori, *Admiranda Rom.*, tab. 37 (65) et 41 (69); Müller, *Denkm. der alte Kunst.*, I, LXVI, 346, le groupe de la frise du Forum Palladium de Domitien.

(4) *Pitt. d'Ercol.*, t. II, tav. XLI; Clem. Alex., *Protrept.*, p. 34, 6 Σαΐται δὲ καὶ Θηβαῖοι πρόβατον σέβουσι.

LA CESSION DE CALAURIA

A NEPTUNE.

(*Monum.*, tom. II, pl. LX.)

Quand M. Forchhammer (1) expliqua le sujet représenté sur le fameux miroir étrusque de Toscanella (2), par les *trois divinités qui successivement ont présidé à l'oracle de Delphes*, et reconnut sur le manche du miroir la localité personnifiée par le géant Python, tenant de chaque main un dauphin, il aurait été difficile de refuser son suffrage à une interprétation aussi ingénieuse que savante; d'autant plus qu'un accord parfait s'établit ainsi entre les divers personnages qui interviennent dans cette scène, et les détails du sujet mythique qu'on y supposait représenté. Thémis seule, irritée peut-être de ce que le spirituel archéologue n'avait pas tenu compte de ses titres à la possession de l'oracle de Delphes, antérieurs, non-seulement à ceux d'Apollon, mais même à ceux de Neptune, et mécontente de la place subalterne qu'on venait de lui assigner, malgré ses droits bien fondés à siéger à côté de Neptune, tira vengeance de l'antiquaire de Kiel et lui arracha la palme de la victoire, en lui laissant méconnaître le sens du nom étrusque ꟺA⅂ƎO. Ce même nom avait déjà paru, sur un autre miroir, au-dessus d'*Éos* ailée, qui sollicite, en même temps que Thétis,

(1) *Ann. de l'Inst. arch.*, X, p. 276-291. L'occupation de l'oracle de Delphes par Apollon.

(2) Actuellement au Musée Grégorien du Vatican. Braun, *Bull. de l'Inst. arch.*, 1843, p. 89; Gerhard, *Etrusk. Spiegel*, Taf. LXXVI; *Mus. etr. Gregor.*, I, tab. XXIV.

la protection de Jupiter pour son fils qui va s'exposer au combat (1). Et cependant, malgré cet exemple décisif, M. Forchhammer refusa de reconnaître l'Aurore sur le miroir de Toscanella, et donna la préférence à Thémis.

La nécessité d'abandonner la dénomination de Thémis pour revenir à celle de l'Aurore ayant été depuis généralement reconnue, M. l'abbé Cavedoni (2) proposa de voir ici l'*Aurore, au moment où elle recommande son fils Memnon à la protection d'Apollon, et cherche en même temps à apaiser le courroux de son antagoniste Neptune*. Cette explication manquait de l'appui indispensable qu'on doit chercher dans le témoignage de l'antiquité littéraire, et tombait peu d'accord avec les intentions des personnages mis en scène par le graveur du miroir.

C'est pourquoi M. Émile Braun (3) essaya, à son tour, de proposer une nouvelle explication qu'il présenta comme plus simple et plus naturelle que celle de M. Forchhammer. Le miroir lui paraît retracer l'*union des trois grandes divinités cosmiques*, c'est-à-dire, du Soleil et de l'Aurore dans l'empire de Neptune, au sein duquel, selon l'invention des mythologues, les deux divinités vont chaque soir chercher leur repos, pour recommencer le lendemain matin leur voyage céleste durant le jour. Je ne m'arrêterai pas à démontrer le désaccord sensible qui existe entre cette explication et la gravure qui fait l'objet de notre travail. Je vais donc à mon tour soumettre une quatrième interprétation au jugement du lecteur. A la vue du monument se présente la question de savoir *dans quel but Apollon et l'Aurore, appuyée sur son épaule, se trouvent en présence de Neptune assis, et quel peut être le sujet du discours que Neptune leur adresse?* La présence du géant, tenant deux dauphins, démontre clairement que la scène se passe à Delphes. La pose de Neptune, assis sur un rocher, nous apprend que le dieu des mers est encore maître de Delphes et de son oracle. La co-

(1) Braun, *Bull. de l'Inst. arch.*, 1837, p. 80; *Mus. etr. Gregor.*, I, tab. XXXI, 1.
(2) *Bull. de l'Inst. arch.*, 1839, p. 139.
(3) *Bull. de l'Inst. arch.*, 1837, p. 74 et suiv.

lonne (1) au centre de la scène, sur laquelle l'Aurore appuie son coude droit, désigne le sanctuaire. Or, selon moi, Apollon arrive ici à Delphes et propose à Posidon un échange, c'est-à-dire, la cession de l'oracle de Delphes contre l'île de Calauria (2). Quant à l'*île de Calauria,* elle nous paraît personnifiée par l'*Aurore,* puisque le nom de cette île signifie le *bel air du matin*, καλὴ αὖρα (3), comme *Aurora* désigne l'*heure de l'Aura,* αὔρας ὥρα. Pour mieux se rendre compte de ce rapprochement, il faut se rappeler que le bâton pastoral du dieu du matin, de Pan, s'appelle καλαῦροψ (4) et que les habitants de Cypre, désignaient, par le mot κιναύρα, l'air froid qui s'élève à l'aube du jour (5). Calauria s'identifierait donc sans peine avec *Aglauros*, la lueur du matin, αἴγλη αὔρας (6).

Sur notre miroir Apollon vient de proposer à Neptune de s'unir avec cette Calauria, comme dans le mythe relatif à l'île de Rhodes qui retraçait les amours de Posidon et de la nymphe *Halia* (7). Si l'on adopte cette explication, on comprendra également pourquoi dans le culte de Posidon à Calauria, une jeune fille remplissait jusqu'à l'âge nubile les fonctions du sacerdoce (8). Neptune paraît demander, en montrant Calauria : « C'est celle que tu me proposes en revanche de l'abandon de Delphes? » Calauria, se rapprochant d'Apollon Hélius,

(1) Et non pas un trépied, comme dit M. Forchhammer, *Ann. de l'Inst. arch.*, X, p. 277. Comparez *Héméra appuyée sur une colonne,* sur les médailles d'*Himéra* (Combe, *Mus. Hunt.*, t. 30, XXIV).

(2) Pausan. X, 5, 3. Ποσειδῶνι δὲ ἀντὶ τοῦ μαντείου Καλαυρίαν ἀντιδοῦναί φασιν αὐτὸν (sc. Ἀπόλλωνα) τὴν πρὸ Τροιζῆνος.

(3) Comparez *Calacté,* nom d'une ville de la Sicile, désignant le beau rivage καλὴ ἀκτή ; et l'adjectif καλήμερος.

(4) Hesych., *sub verbo.*

(5) Hesych. *v.* Κιναύρα· ψῦχος, τὸ ἅμα ἡμέρα Κύπριοι. Ce passage d'Hésychius fournit le meilleur commentaire pour l'explication de la tête du vent frappée par le soleil levant qui, incommodé par le souffle, se retourne pour lui donner un coup de fouet dans la figure. (Gerhard, *Etr. Spieg.*, Taf. LXXII.)

(6) Creuzer, *Symbol.*, II, S. 325 ff. ; Welcker, *Æschyl. Trilog.*, S. 286 ; Gerhard, *Hyperbor. Stud.*, I, S. 66 ff. ; Müller, *Allgem. Encyklop von* Ersch, III, 10, 89.

(7) Diod. V, 55. Halia devient Leucothea, la déesse de l'aube du jour. Müller, *Ægin.*, p. 27.

(8) Paus., II, 33, 3.

trahit son désir de rester unie à son ancien maître et compagnon de voyage : ce désir de Calauria nous étonnera moins, quand nous nous rappellerons qu'Apollon Hélius avait eu à Calauria un temple d'une haute renommée et plus ancien que ceux de Délos et de Delphes (1), et que l'île de Calauria elle-même avait porté le nom d'*Hypéria*, nom qui indique ses rapports intimes avec Hypérion, le dieu Soleil (2).

Si nous passons à la partie épigraphique du miroir, comme feu O. Müller (3) a rattaché avec bonheur le nom *Usil* à *Auselius*, le soleil chez les Sabins, il ne reste plus qu'à expliquer les noms des deux autres personnages, *Nethuns* et *Thesan*. Quoique l'interprétation de *Nethuns* par le *Neptunus* des Romains, avec l'omission de la consonne *p*, s'offre la première, je préfère cependant entendre le mot de *Nethuns* dans le sens de *filer* et de *nager*, νήθω ; de cette manière nous obtenons un nouveau synonyme de *Nerlus*.

A l'égard du nom *Thesan*, M. Forchhammer (4) le fait dériver du mot grec θάω, *sucer*, *aspirer*, dont il fait venir aussi le nom de *Theseus ;* il traduit *Thesan* par « une femme qui *aspire*, « ce qui indique la déesse qui attire les vapeurs dans l'air. » D'accord avec mon savant collègue sur la parenté des noms *Thesan* et *Theseus*, j'aime cependant mieux faire valoir, en faveur de ces deux noms, l'étymologie de θεάω, *voir*, *regarder*, et rapprocher *Theseus* de l'*Apollon Théarius* (5), auquel Pittheus, le grand-père de Thésée, avait érigé à Trézène un temple célèbre par sa haute antiquité, et bien antérieur à celui de l'Apollon Pythien à Samos (6). Il importe beaucoup dans cette recherche de remarquer que le culte de l'Apollon

(1) Paus., II, 33, 2. Καλαύρειαν Ἀπόλλωνος ἱερὰν τὸ ἀρχαῖον εἶναι λέγουσιν, ὅτε περ ἦσαν καὶ οἱ Δελφοὶ Ποσειδῶνος. Müller, *Dorier*, I, S. 442.

(2) Müller, *Ægin.*, p. 26.

(3) *Bull. de l'Inst. arch.*, 1840, p. 11.

(4) *Ann. de l'Inst. arch.*, X, p. 290.

(5) Creuzer, *Symbol.*, IV, S. 119; Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, I, S. 54, not. 116; Forchhammer, *Hellenika*, S. 137.

(6) Paus., II, 31, 9.

Théarius était établi à Trézène dont le domaine embrassait l'île de Calauria que nous croyons être personnifiée par l'Aurore du miroir de Toscanella. Puisque cet Apollon devait l'épithète de *Théarius* à sa qualité de dieu *Soleil qui voit tout et qui entend tout*, nous ne pouvons guère nous étonner de rencontrer les astres du matin et du soir, les deux Dioscures, près de son idole à Trézène (1), évidemment dans le même sens dans lequel, sur notre miroir, *Éos Calauria* se montre comme l'acolythe du dieu *Usil.* Souvenons-nous encore qu'à cause de son séjour sur les sommets des montagnes Pan figure dans la religion grecque comme l'espion (κατάσκοπος, ἐπόπτης), à la vue perçante duquel rien ne peut échapper, ni l'enlèvement de Proserpine, ni la retraite de Déméter à la suite de cet événement; et nous comprendrons mieux par quelle raison dans l'île de Calauria, placée devant Trézène dont elle faisait partie et où nous venons de rencontrer le culte d'Apollon Théarius, l'Aurore pouvait être invoquée sous le nom de ΘΕΑΝΩ, dans le sens de celle qui *regarde* (2), qui *épie*, et paraître sur notre miroir appuyée sur une colonne, le bras gauche enveloppé en véritable ἐπόπτης, portant dans la langue étrusque le nom de ИAꓘƎO pour ΘΗΣΑΝ.

D'ailleurs l'union d'Usil-Hélius et de Thésan-Éos sur notre miroir se trouve exactement reproduite dans le mariage mythique de la Danaïde *Théano* avec le fils d'Égyptus, appelé *Phantès* (3), et ajoute un argument de plus en faveur de nos conjectures.

Th. PANOFKA.

(1) Paus., *l. cit.*

(2) Comparez le naos d'Aphrodite Κατασκοπία au-dessus du stade d'Hippolyte à Trézène, érigé en mémoire de Phèdre, qui de ce point regardait les exercices gymnastiques d'Hippolyte. Paus., II, 32, 3; Panofka, *Terrakotten des K. Mus. zu Berlin*, Taf. XXI, S. 82.

(3) Apollod., II, 1, 5.

RECHERCHES

SUR

LES INSCRIPTIONS VOTIVES,

PHÉNICIENNES ET PUNIQUES.

(Pl. E, F, G, H et I, 1845.)

Les espérances qu'avaient fait naître les premiers travaux de Gesenius sur la langue phénicienne, n'ont malheureusement pas été complètement réalisées à l'apparition de son recueil de tous les monuments de cette langue parvenus à sa connaissance ; mais ce livre a du moins le mérite incontestable de réunir de précieux matériaux, qui, s'ils ne pouvaient que difficilement être étudiés avec une érudition plus vaste et plus solide, pouvaient du moins être analysés avec plus de bonheur et dans des circonstances plus favorables.

Depuis 1837 le nombre des inscriptions recueillies et publiées par Gesenius, s'est notablement accru, grâce aux découvertes faites dans nos provinces africaines. Par suite, les différentes classes de ces monuments, en s'enrichissant de nouveaux textes à comparer, se sont naturellement prêtées à des interprétations plus faciles et plus naturelles. Il est une série tout entière de ces inscriptions nommées *numidiques* par Gesenius, dont l'interprétation proposée par le savant professeur, laissait presque tout à désirer. Or ce sont précisément des inscriptions de ce genre que le sol de l'Algérie nous a restituées exclusivement jusqu'à ce jour, et leur comparaison, opérée avec soin et patience, m'a mis à même, j'ose du moins le penser, de fixer d'une

manière beaucoup plus simple et plus rigoureuse le sens général de celles même que Gesenius avait essayé d'expliquer.

Ces monuments épigraphiques se groupent forcément en deux séries bien distinctes; c'est à savoir en inscriptions votives, et en inscriptions funéraires. J'étudierai d'abord les premières, en me réservant d'examiner les autres dans un mémoire qui suivra de près celui-ci.

Mais, avant tout, je crois devoir protester contre la dénomination de numidiques donnée à tort par Gesenius à des inscriptions purement puniques. Il me suffira, je pense, pour faire ressortir l'impropriété de cette dénomination, d'énoncer quelques faits matériels qui ne permettent en aucune façon de l'adopter. Ces faits les voici : Une inscription déterrée en Sardaigne, à Sant-Antioco, l'antique Sulcis, nous offre précisément l'écriture dite numidique par Gesenius; les monnaies d'Ibiça portent, suivant leur âge plus ou moins avancé, une légende conçue en caractères phéniciens primitifs, ou en caractères puniques, analogues à ceux des monnaies du roi Juba, ou des textes dits numidiques par Gesenius; enfin les monnaies de Sexti, de Malaca et de Cadix, présentent les mêmes caractères alphabétiques. La suprématie punique ayant certainement existé en Sardaigne, en Espagne, et dans les îles Baléares, tandis que jamais l'influence numidique n'a pu y exercer aucune action, il faut bien admettre que la différence qui existe entre l'écriture punique primitive, telle que nous la retrouvons sur les inscriptions de Carthage et de Thougga, et l'écriture des inscriptions appelées sans raison numidiques, tient à des modifications que les siècles ne peuvent manquer de faire subir à l'écriture comme au langage. En un mot, l'alphabet phénicien, transporté sur la côte d'Afrique, s'y est notablement modifié en vieillissant, et les modifications qu'il a subies étaient accomplies déjà sous le règne de Juba. Voilà tout ce qu'il nous est permis d'affirmer, à cause de l'absence presque totale de dates à appliquer aux monuments épigraphiques déjà recueillis.

J'arrive aux inscriptions votives. Mais avant de m'engager

dans l'analyse de celles qui comportent l'écriture employée dans la basse époque, c'est-à-dire depuis le règne de Juba, je dois rappeler ici la forme de toutes celles qui ont été recueillies et analysées par Gesenius, sans m'occuper d'ailleurs de les classer, ainsi que l'a fait ce savant, par leur provenance plutôt que par leur teneur.

De toutes, la plus précieuse, parce qu'elle est la plus étendue, c'est sans contredit l'inscription bilingue des candélabres de Malte (*melitensis prima* de Gesenius). Après les travaux de tant d'illustres orientalistes qui ont étudié ces monuments, il n'y a plus rien à dire sur le texte phénicien qu'ils nous ont transmis; le sens en est désormais bien arrêté. En voici donc sans plus de commentaires la transcription et la traduction :

לאדנן למלקרת בעל צר אש נדר
עבדך עבדאסר ו אחי אסרשמר
שן בן אסרשמר בן עבדאסר כשמע
קלם יברכם

A notre seigneur Melkart, maître de Tyr; (ceci est) ce qu'a voué ton serviteur Abdaser et mon frère Aserchamar, tous deux fils d'Aserchamar fils d'Abdaser; dès qu'il a entendu leur voix, il les bénit.

On voit d'abord tout ce qu'a d'incohérent cette phrase, qui est la traduction rigoureusement exacte du texte phénicien. Ainsi, après avoir parlé de lui-même à la troisième personne, Abdaser ajoute aussitôt : et mon frère Aserchamar, ואחי; puis la phrase se termine par une expression formulaire que nous retrouverons, à peu près sans exception, sur tous les textes votifs puniques de la basse époque, כשמע קלם יברכם. Mais ici se présente une difficulté : le verbe שמע est au prétérit; et le verbe יברך est au futur ou au présent, tandis que dans tous les autres textes où cette formule se reproduit, nous lisons כשמע.... ברך. Dès qu'il a entendu, il a béni. Le jod initial ne saurait se trouver là par une faute de gravure, puisqu'il existe dans les deux inscriptions identiques offertes

par les deux candélabres; en faut-il conclure, comme l'a fait Gesenius, d'après Barthélemy, que le mot יברכם, est un optatif, et doit se rendre par : qu'il les bénisse. Je n'ai pas qualité pour le décider; mais s'il en est ainsi, le sens du dernier membre de phrase me semble forcé, et il faut traduire avec Gesenius : *Ubi audierit vocem eorum, benedicat eis.*

Je le répète, nous allons rencontrer plusieurs fois une formule identique quant à la composition, mais différente de celle qui nous arrête ici, en ce que le second verbe ברך est également au prétérit. Je me contenterai donc de prendre acte de la présence de cette formule de gratitude qui est en quelque sorte la contre-partie de la formule latine, *votum solvit libens merito.*

Viennent ensuite deux autres inscriptions également découvertes à Malte, et dont la forme est identique (*melitensis tertia et quarta* de Gesenius). La première qui est complète, doit, je crois, se transcrire et se traduire ainsi qu'il suit :

נצב מלך-
-בעל אש ש-
-מ יחן לב-
-על חמן א-
-בן כשמע
כל דברי

Malekbâal qui implore ici Bâal Khamon, lui a élevé cette pierre; lorsque (pour : parce que) celui-ci a écouté toutes mes paroles.

Nous retrouvons encore ici l'incohérence que j'ai fait remarquer tout à l'heure à propos de l'inscription des candélabres de Malte; c'est-à-dire qu'après avoir parlé de lui à la troisième personne נצב, Malekbâal finit par dire כל דברי toutes mes paroles, toutes mes prières.

La seconde des deux inscriptions dont il s'agit ne présente plus avec certitude que les mots :

נצב מלך-
-אסד איש ש-
-(מ יחן) לבעל
(חמן) אבן
(כשמע קל)
(דב)רי

Malekaser, qui implore ici Bâal Khamon, a élevé cette pierre, parce qu'il a écouté toutes mes paroles.

Inutile d'insister sur les restitutions que je propose pour reconstruire cette inscription; elles sont rendues, je crois, très-vraisemblables par le contexte de l'inscription qui précède; d'ailleurs la seule copie connue du texte en question, toute défectueuse qu'elle est, n'en laisse pas moins ressortir assez bien la possibilité de le lire ainsi que je viens de le faire. Je me bornerai seulement à constater que Gesenius, pour arriver au sens suivant : *Cippus malchosiridis viri S — ensis, Baali : lapis ex voto patris mei,* a dû 1° intercaler dans la première ligne une lettre qui ne s'y trouve pas; 2° regarder comme complètes les trois dernières lignes, composées seulement de 3, de 4 et de 2 lettres, tandis que chacune des trois premières lignes en contient 6, comme cela a précisément lieu dans l'inscription entière que j'ai rapportée ci-dessus, et qu'il est impossible de ne pas rapprocher de celle-ci, pour la forme et pour le sens.

Jusqu'ici les textes votifs analysés ne nous présentent que le nom du Bâal Khamon; nous allons actuellement en passer en revue six autres, dans lesquels le nom de Khamon est invariablement précédé de celui de la toute-puissante Tanit, sur le compte de laquelle Gesenius a dit (page 114 et suivantes) tout ce qu'il était possible de dire, en rassemblant tous les textes authentiques qui contiennent le nom de cette divinité du premier ordre.

Voici la transcription et la traduction de ces inscriptions votives :

1°

לרבת לתנת ו ל-
-בעלן לאדן לב-
-על חמן אש נד-
-ר גדעשתרת
הספר בן עבדמלקר

A la puissante Tanit et à notre maître le seigneur Bâal Khamon ; (ceci est) ce qu'a consacré Gadastaret le scribe, fils d'Abdmelkar. (*Carthag. tertia* de Gesenius).

2°

(ל) רבת לתנת ו לבעל-
-(ן) לאדן לבעל חמן
(א)ש נדר עבדאשמ-
-(ן) בן בדעשתרת בן
(ע)בדאשמן

A la puissante Tanit et à notre maître le seigneur Bâal Khamon; (ceci est) ce qu'a consacré Abdaschmoun fils de Bedastaret fils d'Abdaschmoun (*Carthag. secunda* de Gesenius).

3°

לרבת לתנת ו לבע-
-ל לאדן לבעל חמן
אש נדר עבדמלקר-
-ת השפט בן בדמל-
-קרת בן חנא

A la puissante Tanit et à notre maître le seigneur Bâal Khamon; (ceci est) ce qu'a consacré Abdmelkart le suffète, fils de Bedmelkart fils de Khanna. (*Carthag. quinta* de Gesenius).

4°

לרבת לתנת ו ל-
-ב(על)ן לאדן לב-
-(על חמן אש נדר עבדמלקרת
(בן) חמתת בן עבדבעל

A la puissante Tanit et à notre maître le seigneur Bâal

Khamon; (ceci est) ce qu'a consacré Abdmelkart, fils de Khamtit, fils d'Abdbâal. (*Carthag. prima* de Gesenius.)

Le nom du père d'Abdmelkart est lu Khamjith, חמית, par Gesenius; mais il ne me paraît pas possible d'adopter cette leçon, qui est par trop en contradiction avec la forme matérielle des caractères qui constituent le nom en question.

5°

חמן אש נ(דר) · · · · ·
· · · · · נבעל בן · · · · ·
· · · · · בן אש · · · · · ·

(*Carthag. quarta* de Gesenius.)

Ce fragment contient évidemment les faibles restes d'une inscription votive, semblable de forme à toutes celles que je viens d'énumérer.

Quant aux noms propres qu'elle contient, ils peuvent se restituer de tant de façons, que je renonce prudemment à en proposer aucune.

6°

. . . .

ו לאדן לבל חמן
אש נדר אעלשת

. . . .

. . . . Et au seigneur Bâal Khamon; (ceci est) ce qu'a consacré Aâlseth. (*Carthag. duodecima* de Gesenius.)

Ici s'arrête la série des inscriptions votives puniques conçues en écriture phénicienne primitive. Il nous reste maintenant à entreprendre le déchiffrement des inscriptions votives de la basse époque, c'est-à-dire, de celles qui nous offrent l'écriture déjà employée sous le règne de Juba, mais adoptée à une époque qui demeure encore indéterminée.

Avant tout, je dois donner l'alphabet de cette écriture punique des bas-temps, mais en ayant soin d'indiquer les exemples bien déterminés qui fixent les valeurs que je me crois en droit d'assigner à chaque caractère (voyez planche E, 1845).

Voici la justification de cet alphabet :

א

Les deux valeurs de l'aleph sont tirées des légendes des monnaies puniques d'Ibiça et de Malaca, ainsi que des inscriptions votives où le mot אדן présente ordinairement ce caractère pour initiale. La seconde ne se rencontre que dans la légende איבשם, des pièces bilingues d'Ibiça.

ב

Les deux premiers beth appartiennent encore à l'alphabet punique primitif ; le troisième est tiré de l'inscription du cippe aux poissons (*Numidica secunda* de Gesenius); enfin le dernier est tiré des légendes de Cadix et de Sexti, du mot בעל, qui se rencontre sans cesse dans les inscriptions votives, et du nom יובעי des monnaies de Juba.

ג

Ce ghimel est tiré du nom מעשגענן, du cippe aux poissons déjà mentionné.

ד

Le premier daleth est tiré du mot אדן, d'une inscription découverte par M. Falbe, et que j'analyserai plus bas ; le deuxième est placé dans le même mot extrait de l'inscription découverte à Ghelma par M. le capitaine de Lamare ; enfin le dernier se trouve dans le mot אדן du cippe aux poissons.

ו

Le premier vau provient de l'inscription de M. de Lamare, dans le texte de laquelle se trouve le mot קול, *vox*, écrit ainsi en toutes lettres, tandis que le second signe de ce mot, pris isolément, sert évidemment de conjonction dans ce même texte ; la seconde forme est encore tirée du nom de Juba.

ח

Les quatre formes du khet proviennent : la première de

l'inscription de M. de Lamare; la deuxième de l'inscription de M. Falbe ; la troisième de la première numidique de Gesenius; la quatrième du cippe aux poissons. Toutes les quatre servent d'initiale au nom divin חמן·

ט

Ces différentes valeurs du thet sont tirées du mot qui commence d'ordinaire les épitaphes puniques des bas temps, et qui est מען·

י

Le premier jod est tiré du nom יובעי de Juba; le deuxième du mot חיש de l'inscription du musée de Narbonne.

ך

Cette forme du caph se tire, 1° des légendes nominales des monnaies de Sexs et de Lixs (*Sexti*, *Lixus*); 2° de la légende יובעי רם מלכת des monnaies de Juba.

ל

Le lamed conserve partout cette forme, qui paraît déjà dans la légende des monnaies de Juba, et qui se trouve constamment dans les inscriptions votives.

ם

De ces deux formes du mem, la première est tirée de la légende des monnaies de Juba, רם מלכת, et de celle des monnaies de Sexti, מבעל שכש. La deuxième se trouve dans la legende איבשם des pièces bilingues d'Ibiça.

ן

Deux formes distinctes du noun se rencontrent dans les inscriptions votives; la première est affectée constamment au noun final, comme dans le mot לאדן de l'inscription de M. de Lamare. Quelquefois ce trait est incliné de gauche à droite, comme dans le mot שתען du cippe aux poissons. En-

fin, la troisième forme, c'est-à-dire, celle qui ne présente qu'un simple trait à peu près vertical, se trouve dans l'intérieur des mots, comme dans le nom propre מעשגענן du cippe aux poissons.

ע

L'aïn reste partout le même, c'est-à-dire, qu'il se présente toujours sous la forme d'un omicron. Très-souvent il est omis, et très-souvent il remplace l'aleph; enfin, il arrive fort souvent aussi que ce même signe est placé de telle façon, qu'il ne peut plus être considéré comme un aïn véritable, mais bien comme une simple motion de la consonne qui le précède. Son rôle alors est d'indiquer que cette consonne ne doit pas être prononcée isolément comme si elle était frappée d'un signe de repos, analogue au sokoun arabe. Nous rencontrerons plus bas bon nombre de preuves convaincantes de ce fait grammatical qui n'avait pas encore été reconnu.

צ

Cette forme du tzade se tire de la légende des monnaies de Sabratha בעמץ שברתען, par la puissance, par l'autorité des Sabrathans.

ק

La forme du coph se tire du mot קול, *vox*, des deux inscriptions de Ghelma, recueillies par MM. Delcambre et de Lamare.

ר

La première forme se tire du mot ברך du cippe aux poissons, ainsi que de la première et de la troisième numidiques de Gesenius; la deuxième, du mot קטיר, de l'inscription de M. Falbe; enfin, la troisième de la légende des monnaies de Juba.

ש

Le premier et le troisième schin sont tirés de la légende

des monnaies puniques de Sexti ; le deuxième du mot שעמא pour שמע , de l'inscription du musée de Narbonne ; le quatrième du mot שמע , de l'inscription de M. de Lamare.

ת

Ces deux formes du tau se rencontrent dans le mot מלכת de la légende des monnaies de Juba.

Je puis maintenant procéder au déchiffrement des inscriptions puniques votives de la basse époque, en conservant à chaque signe alphabétique la valeur qui vient de lui être assignée une fois pour toutes. Je devrais naturellement commencer par celles qui sont le plus anciennement connues, c'est-à-dire, par celles que Gesenius a publiées ; mais comme, en étudiant *de visu* quelques-uns des monuments reproduits par le savant professeur, j'ai reconnu qu'il avait été parfois induit en erreur grâce aux copies peu correctes qu'il avait eues à sa disposition, j'ai cru devoir m'arrêter d'abord aux inscriptions dont les textes authentiques m'étaient fournis par des moulages ou par de bons estampages des monuments eux-mêmes. Des quatre inscriptions publiées par Gesenius, celle de la stèle aux poissons (*Numidica secunda*) ayant passé sous mes yeux, c'est par elle que je commencerai l'analyse de ces textes encore si obscurs.

I.

Cette précieuse stèle que M. de Scheel, consul de Danemark à Tunis, a découverte, il y a quelques années, entre Bedja et Elkef, est déposée aujourd'hui au musée de Copenhague. Le cabinet des antiques de la Bibliothèque royale en possède un excellent moulage dû à l'obligeance de M. Falbe, et c'est cette empreinte authentique, calquée avec le plus grand soin, que je mets aujourd'hui sous les yeux du lecteur. (*Voy.* pl. F, 1845.)

Voici la transcription et la traduction de ce texte :

לאדן בעל חמן כע שמע
קלא ברכא שתען אבן
ברכבעל בן מעשגענן

Au seigneur Bâal Khamon. Dès qu'il a entendu ma voix, il m'a béni. Celui qui a posé cette pierre est Barakbâal, fils de Masganin.

Il s'agit maintenant de justifier ma lecture.

Les trois premiers mots לאדן בעל חמן se présentent au premier abord avec des formes de lettres si peu caractérisées qu'on pourrait douter de leur transcription, si la même formule initiale, reproduite invariablement dans les autres inscriptions votives que je vais chercher à expliquer, ne fournissait des variantes décisives et qui fixent d'une manière incontestable la valeur des caractères qui peuvent sembler ambigus dans l'inscription de notre stèle. C'est ainsi que le signe formé d'un seul petit trait vertical, placé après l'aleph initial, serait difficilement reconnu pour un véritable daleth, si l'inscription encore inédite de M. Falbe et les deux inscriptions de Ghelma n'offraient le même mot au datif לאדן, écrit avec un daleth parfaitement caractérisé. De ce fait nous pouvons conclure avec Gesenius, que lorsqu'il s'agissait de mots aussi banalement répétés que les mots אדן et בעל, les graveurs de stèles ne se faisaient aucun scrupule d'abréger leur travail, en réduisant les lettres à leur plus simple expression.

Il est assez intéressant d'examiner les deux formes différentes qu'affecte cette même formule votive, dans les inscriptions, malheureusement en bien petit nombre, qui nous sont connues jusqu'ici ; les voici :

לאדן בעל חמן (*Stèle aux poissons, etc.*)
לעדן בעל מן (*Inscript. du musée de Narbonne.*)

Deux faits résultent de la comparaison de ces formules : 1° l'aleph initial du mot אדן est remplacé par un aïn, sans que

le sens soit changé; donc la permutation de l'aleph en aïn constitue un fait grammatical qui, pour n'avoir pas été signalé assez explicitement jusqu'ici, n'est pas moins constant; nous en retrouverons d'autres preuves un peu plus loin. 2° S'il n'y a pas eu un *lapsus scalpri* de la part du graveur de l'inscription conservée au musée de Narbonne, le nom divin חמן a pu quelquefois se prononcer et même s'écrire simplement מן par aphérèse.

Les inscriptions votives conçues en écriture punique primitive ou phénicienne, sauf celle des candélabres de Malte, nous ont présenté, soit une invocation à Bâal Khamon seul, soit à la toute-puissante Tanit, et à Bâal Khamon en second lieu. Mais toutes, sans exception, nous ont offert l'association formulaire des deux mots בעל חמן, constituant très-probablement le véritable nom sous lequel cette divinité était invoquée et citée. Ce qui du reste le prouve jusqu'à l'évidence, c'est le contexte des inscriptions carthaginoises, dans lesquelles on lit constamment ו לבעלן לאדן לבעל חמן; en effet, de la répétition לבעלן לבעל חמן il résulte bien clairement que les deux mots réunis בעלחמן constituaient le véritable nom vulgaire de cette divinité.

Viennent ensuite quatre autres mots כעשמע קלא ברכא· dans lesquels nous allons immédiatement reconnaître une nouvelle formule sacramentelle.

Rappelons-nous d'abord la teneur de l'inscription des candélabres votifs de Malte; dans le dernier membre de phrase qui est le suivant

כשמע קלם יברכם

et que Gesenius a traduit avec raison, *ubi audierit vocem eorum, benedicat eis*, nous trouvons le verbe שמע, écouter, exaucer, dont la forme כשמע, semble avoir été consacrée, lorsqu'il s'agissait de constater l'accomplissement des prières adressées à Bâal Khamon. Ce qui le prouve, c'est que dans les deux inscriptions votives de Malte, il est dit כשמע כל דברי,

et que cette expression ne diffère de la précédente qu'en ce que קלא ma voix, קלם leur voix, est remplacé par כל דברי, toutes mes paroles. Quant au dernier terme de la formule ברכא, il m'a béni, il n'est pas un complément indispensable du membre de phrase en question, puisque l'on trouve simplement כ... ו שעמא אתקלא, lorsque...... et il a entendu ma voix, dans les deux inscriptions déterrées à Ghelma.

Les mots qui entrent dans cette formule, sont : la particule כ, dont le sens est bien connu, le radical שמע, écouter, entendre, exaucer, et le substantif קל voix. Ici l'on remarquera que les lexiques hébraïques offrent les deux formes distinctes קל et קול que nous offrent également nos textes puniques. Le dernier mot ברך est évidemment le radical ayant le sens de bénir.

Il ne me reste plus qu'à m'expliquer sur le compte de l'aleph suffixe qui se trouve après les deux mots קל et ברך, dont l'un est un substantif et l'autre un verbe au prétérit. Ce double jeu de la particule finale א démontre, à mon avis, que son rôle est exactement celui d'un pronom de la première personne, à double valeur possessive et personnelle, comme cela a lieu pour le ïa arabe. Mais ici se présente naturellement une objection; en hébreu, c'est le jod qui joue exactement le rôle du ïa arabe. Comment dès lors expliquer le fait à peu près certain *à priori* de l'emploi comme pronom suffixe, possessif et personnel, de l'aleph punique? Je ne me charge pas sans doute de résoudre péremptoirement cette difficulté grammaticale; mais si l'on veut bien se rappeler que la forme du pronom de la première personne du singulier, employé isolément, est אנכי, ou אני, on sera peut-être moins étonné de voir l'initiale de ce mot servir de pronom personnel ou possessif suffixe, par la contraction la plus naturelle.

Voyons actuellement quelles sont les différences que cette formule nous offre dans sa forme matérielle. Nous trouvons :

1. כשעמא קלא (*Inédite de M. Falbe.*)
2. כע שמע קלא (*Stèle aux poissons. Numidica 3ª et 4ª.*

3. כע׳׳ שמע קלם (*Numidica 1a de Gesenius.*)
4. כ ׳׳׳ שעמא את קולא (*Inscr. de Narbonne et de M. de Lamare.*)
5. כשמע קלם (*Candélabres votifs de Malte.*)
6. כשמע כל דברי (*Melitensis 3a et 4a.*)

Dans les formules 1, 4, 5 et 6, la particule ך se relie immédiatement au radical שמע, *exaudivit.* Dans les formules 2 et 3 au contraire, un aïn se présentant entre la particule et le verbe, il faut bien que cet aïn fasse, dans ce cas, partie intégrante de la particule elle-même, car il ne peut en aucune façon se relier au verbe radical שמע. Nous sommes donc en droit d'affirmer ou bien que la particule hébraïque ך a pu se changer en une particule gutturale כע dans l'idiome punique, ou bien que le même signe qui représente la lettre radicale aïn, a quelquefois joué le rôle grammatical des motions, ou points voyelles de la langue arabe.

Passons au verbe radical lui-même.

Dans les formules 2, 3, 5 et 6, il est écrit correctement שמע, tandis que dans les formules 1 et 4, il est écrit שעמא. Il faut en conclure encore que l'aïn est la véritable voyelle dont le schin initial était affecté, dans la prononciation du mot שמע, et que de plus la voyelle radicale finale pouvait être indifféremment représentée par un aïn ou par un aleph. Il y avait donc entre ces deux lettres une affinité assez grande pour que leur permutation ne pût altérer le sens d'un radical.

Du reste, il n'y a pas lieu de s'étonner outre mesure de cette incertitude dans le choix de la voyelle, puisque les lexiques la manifestent dans des mots empruntés à des textes, sur le compte desquels on est bien fixé. Je me bornerai à citer pour exemples les mots באש et בעש, *malus fuit*, אגם et עגם, *tristis, anxius fuit.*

Les formules 1, 2, 3 et 5 nous offrent le mot קל placé en régime direct du verbe שמע, sans l'interposition d'aucune particule, tandis que dans la formule 5 où nous lisons כשעמא

את קולא, le régime קולא est précédé de la particule את qui sert à noter l'accusatif. Remarquons en outre que le substantif קל, qui dans certains textes se présente avec la voyelle vau exprimée, קול, nous est offert sous ces deux formes distinctes par nos inscriptions puniques de la basse époque.

En définitive, ce membre de phrase se traduit ainsi : dès qu'il a entendu ma voix, il m'a béni. Le reste de l'inscription ne contient plus que les mots

..... שתען אבן
ברכבעל בן מעשגענן

De ce dernier membre de phrase le premier mot seul présente des difficultés réelles. Les autres sont parfaitement clairs; passons-les donc en revue les uns après les autres. Dans שתען, le schin initial me paraît être le pronom relatif ordinaire ש qui, dans les textes, remplace si souvent le pronom primitif אשר. En effet, la première phrase se termine correctement par le mot ברכא, qui clôt bien la pensée; de plus, la dernière phrase est terminée par un nom propre; il faut donc que le seul mot qui précède ce nom propre désigne l'action faite par le personnage nommé. Par suite, il faut bien aussi, d'après l'esprit des langues congénères qui ne comportent que très-difficilement les inversions, il faut, dis-je, que le verbe qui peint cette action, soit précédé d'un pronom relatif, pour que la construction de la phrase ne soit pas boiteuse. Le schin est donc très-probablement l'équivalent du latin, *is qui;* en le séparant, il nous reste un mot תען dont il s'agit maintenant de découvrir le sens. Or les lexiques ne nous offrent pas le mot תען. Mais si nous faisons cette fois usage de la faculté de considérer l'aïn comme un simple point voyelle, nous retombons immédiatement sur le radical תנה qui signifie, *dona distribuit*, *largitionibus conduxit*, *laude celebravit.* Je n'en veux pas chercher d'autre, et j'adopte pleinement celui de donner et de consacrer, que semble d'ailleurs légitimer le double sens, *dona distribuit*, *et laude celebravit*, du verbe תנה.

Le mot suivant אבן est d'interprétation évidente ; nous lisons donc : celui qui a consacré cette pierre.

Vient ensuite le nom du consécrateur et ce nom est ברכבעל בן מעשגענן, Barakbâal ben Masgânin. Le nom du fils, Barakbâal, signifie celui que Bâal a béni. Celui du père est formé des mots מעש (régulier מעשה pl. מעשים), œuvre, ouvrage, et גנן, protéger, défendre, dans lequel un aïn a pu entrer comme simple motion, pour fixer la prononciation de la première lettre radicale. Ce nom signifie donc l'œuvre du protecteur. Remarquons que dans l'hébreu le mot מגן, formé du radical גנן et signifiant bouclier, est quelquefois employé pour désigner Dieu. Il devient donc probable que le sens figuré du nom propre en question était : l'œuvre de Dieu. Inutile d'ajouter que les noms hébraïques dans lesquels on reconnaît les deux termes qui composent celui que nous venons d'analyser, sont fréquents.

En résumé, notre inscription se traduit sans difficulté ainsi que je l'ai fait : Au seigneur Bâal Khamon; dès qu'il a entendu ma voix, il m'a béni ; celui qui a consacré cette pierre est Barakbâal fils de Masgânin.

Gesenius transcrit ainsi cette même inscription :

לאדן בעל כמן מלך ע׳ שמע
קלת חכמשבעל אדן בן
הכבעל בן מעשיבעלן

et il la traduit : *Domino Baali solari, regi æterno, qui exaudivit voces Hacambbalis (Hiempsalis) domini, filii Hicebalis, filii Magsibalenu.*

Puis il croit retrouver dans les personnages dont mention est faite dans ce texte, des membres de la lignée des rois de Numidie.

Je n'insisterai pas sur l'invraisemblance de l'attribution à un puissant monarque d'un monument aussi chétif, aussi humble que celui qui vient de nous occuper ; il ne peut évidemment se rapporter qu'à de très-obscurs personnages, et la leçon de Gese-

nius doit être abandonnée avec d'autant moins de regrets, qu'elle est basée sur des faits matériels inadmissibles, et sur le compte desquels je ne crois pas devoir m'arrêter.

II.

L'inscription dont je vais actuellement m'occuper a encore été découverte par M. Falbe; il en a déposé un plâtre au cabinet des antiques de la bibliothèque du roi, et je transcris la note qui accompagne ce plâtre.

« Trouvée le 26 avril 1838, dans le ravin qui sépare les ruines « de l'ancienne ville située à Makhter, de sa nécropole. »

Cette inscription a été gravée sans le moindre soin, et elle semble plutôt égratignée avec une pointe, que ciselée. La pierre ayant été profondément écorchée sur presque toute l'étendue de sa partie inférieure, le texte n'est pas complet. Quant à la valeur des lettres, elle n'est et ne peut être en aucune façon douteuse; et la transcription suivante s'obtient sans difficulté (voyez pl. G, 1845).

לאדן בעל חמן כ שעמ-
-א קלא ו קטיר-
-א . . . .

La traduction suivante en découle immédiatement :

A notre seigneur Bâal Khamon ; dès qu'il a entendu ma voix et que mon encens......

Justifions cette version : les deux premières formules que nous avons déjà rencontrées dans l'inscription précédente, se répètent ici ; seulement au lieu de trouver le mot ברכא il m'a béni, aussitôt après le mot קלא, nous lisons וקטירא. Il est tout naturel de voir dans le vau, la copulative, et dès lors le mot קטירא doit être ou un verbe d'action peignant une idée en relation avec שמע, ou bien un substantif affecté comme קל, la voix, du pronom possessif de la première personne א.

C'est ce qu'il n'est pas permis d'affirmer, précisément parce que la fin de l'inscription a disparu. Quoi qu'il en soit, néanmoins, il est possible d'entrevoir le sens de l'idée à déterminer, à l'aide du seul mot קטיר qui subsiste encore. En effet קטר signifie *adoluit*, *suffivit*, et de ce radical sont venus מקטרות, *aræ in quibus suffiebatur*, מקטרת, *suffimentum*, הקטיר, *suffivit, adoluit*, הקטר, *suffitus factus est*, מקטר, קטרת et קטורת, *suffimentum*, et enfin מקטרת, *thuribulum*. Il n'est donc pas douteux que le mot קטיר soit destiné à mentionner les parfums offerts à Bâal Khamon. Il est bien certain que le verbe שמע ne peut avoir pour complément direct notre mot קטירא; il faut donc admettre qu'après ce mot venait un verbe représentant l'idée de monter vers la divinité, lequel verbe complétait le premier membre de la phrase : ensuite de quoi le mot ברכא devait tout naturellement se placer.

Je n'hésite donc pas à compléter ainsi le sens de cette inscription :

Au seigneur Bâal Khamon ; dès qu'il a entendu ma voix, et que mon encens est monté jusqu'à lui, il m'a béni.

III.

L'inscription dont je vais actuellement m'occuper a été découverte à Ghelma, par M. le capitaine d'état major Delcambre qui l'a déposée au musée de Narbonne. M. le docteur Guyon, médecin des armées, fit paraître en 1838, à Alger, un recueil intitulé : *Quelques inscriptions de la province de Constantine*, et la première feuille offre sous le n° 6 une copie assez négligée de notre inscription punique ; elle est accompagnée de la note suivante : « Guelma ; sur un marbre dans une grotte, près de la ville ; a été transportée en France. » J'ai reconnu dans une copie de ce même texte, que je dois à l'obligeance de M. l'abbé Bargès, un calque de la figure publiée par M. Guyon en 1842. M. le docteur Judas, dans son essai sur la langue phénicienne,

a donné (planche X) la même inscription d'après une copie qu'il tenait de feu le docteur Bernard. Ayant enfin obtenu un estampage de l'original du musée de Narbonne, par les soins de mon ami M. Mérimée, j'ai pu contrôler les différents textes déjà publiés, et les rectifier dans les points où ils avaient été altérés. Je suis donc heureux d'offrir aux curieux un calque scrupuleusement exact de cette inscription (voy. pl. H, 1845), dont la transcription matérielle n'offre aucune difficulté sérieuse ; la voici :

לעדן בעל מן שע באמ -
- יל פעתן בן בעליתן במ -
(1) - ל כאתבא חיש ושע -
- מא אתקולא

Il n'y a, dans ce texte, d'incertitude que sur la troisième lettre de la deuxième ligne, que je transcris par un ף, sans être bien certain de la légitimité de cette transcription.

Passons actuellement en revue chacun des petits membres de phrase qui composent ce texte.

D'abord se présente la formule habituelle לעדן בעל מן, mais avec les modifications suivantes que j'ai déjà signalées plus haut. Le mot עדן est écrit par un aïn au lieu d'un aleph, et le nom חמן est écrit par aphérèse מן simplement. Nous avons donc cette fois la dédicace : au seigneur Bâal Mon.

Vient ensuite la phrase

שע באמיל פעתן בן בעליתן במל

qu'il s'agit d'expliquer. Pour en venir à bout, nous devons commencer par enlever à cette phrase les mots qui ne peuvent présenter aucune espèce de doute : tels sont tout naturellement les noms propres. Le mot בן, qui est bien nettement écrit dans la deuxième ligne, m'a fait de prime abord reconnaître le nom בעליתן qui le suit, et qui désigne le père du

(1) Voyez le *Post-scriptum* placé à la suite de ce Mémoire.

personnage dont il est question dans l'inscription. Le nom de celui-ci doit donc se trouver avant ce mot בן. Les quatre lettres qui le précèdent, c'est à savoir פעתן, me paraissent constituer ce nom, par suite de l'analyse que je vais actuellement faire des mots qui restent, c'est à savoir, שע באמיל, et במל. Commençons par le dernier. Le mot במל me semble contenir une expression formulaire sacramentelle, par cela même qu'il se retrouve, jouant précisément le même rôle, dans l'inscription de M. de Lamare, ainsi que nous allons le reconnaître tout à l'heure. במל ne signifie absolument rien, si nous considérons ce mot comme concret; il faut donc, pour arriver au sens cherché, décomposer ce groupe de caractères hébraïques, en considérant le premier comme étant la préposition ordinaire ב, à l'aide de laquelle se forment, dans les idiomes sémitiques, les cas auxquels on a donné les noms d'instrumental et de locatif. Cette coupure une fois faite, il nous reste un mot מל que je n'hésite pas à assimiler au radical hébraïque מלא qui comporte les sens : *implevit*, *complevit*, *seu satiavit* (*cupiditatem*), *satisfecit* (*precibus*). C'est donc précisément le sens accomplir et exaucer que j'adopte ici. Voyons maintenant ce que nous donnent les premiers mots שע באמיל, afin de reconnaître si l'idée d'accomplissement des prières nous fournit un sens satisfaisant.

Or, le mot שע peut se comparer, soit au radical שעע, *oblevit*, *mulsit*, *blanditus est*, *oblectavit*, soit plutôt encore au radical שעה, *spectavit*, *respexit* (*cum favore*), *intuitus est aliquem* (*cum fiduciâ*), *circumspexit* (*auxilium*). Je traduis donc שע במל par : il a regardé avec l'accomplissement des prières, et je me bornerai à faire remarquer que cette tournure de phrase est toute sémitique, et d'ailleurs analogue à nos expressions, jeter un regard de pitié, de bienveillance, de protection. A l'appui de cette assertion, je citerai comme exemple l'expression arabe si usitée : فاجبته بالسمع والطاع ; pour représenter notre idée simple : je lui ai obéi.

Reste à savoir maintenant quel sens il est possible de don-

ner au mot באמיל· Le mot אמל signifie *languit*, *tabuit*, *mœrore confectus est*, d'où אמלל *languens morbo*. Il est donc bien possible que אמיל signifie maladie, langueur, tristesse, tout comme de אנה être triste, affligé, s'est formé אניה chagrin, affliction ; de אסף, recueillir, rassembler, אסיף récolte, en parlant des fruits ; de לפד resplendir, לפיד, lampe, flambeau, flamme, etc., etc. Si nous admettons cette signification, la phrase tout entière qui suit l'hommage rendu à Bâal Khamon, devient : il a regardé dans la maladie, dans l'affliction, Fathan, fils de Baâliten, avec l'accomplissement de ses prières, c'est-à-dire, il a jeté un regard de bonté sur Fathan-ben-Baâliten dans son affliction, et il a exaucé ses prières. Ce sens me paraît assez naturel et assez simple pour que je croie devoir m'y arrêter sans scrupule.

Reste maintenant à coordonner la fin du texte avec ce commencement. Les mots que nous y lisons, sont les suivants :

כאתבא חיש ו שעמא אתקולא

Avant de tenter l'interprétation de ce passage, essayons de distinguer les différentes parties qui le composent. D'abord, il nous est facile de reconnaître dans les derniers mots une partie de la formule consacrée, déjà étudiée ailleurs, כשמע קלא ; mais ici se présentent des différences notables dans le contexte. En effet, avant le radical שמע, qui cette fois est écrit שעמא, par addition de l'aïn comme simple *mater lectionis* après le schin, et par substitution de l'aleph à l'aïn final, nous ne trouvons plus la particule de temps ך, mais bien la copule ו ; tandis que le caph indispensable se trouve reporté au commencement de la phrase en question, et après le mot consacré במל par l'accomplissement. La dernière phrase contient donc deux idées distinctes, régies toutes les deux par la particule de temps ך, et séparées par la copule ו· Ceci posé, il devient facile d'interpréter le texte en question : en effet, nous devons trouver une idée complète entre le caph et le

vau ; dès lors nous sommes sûrs que cette idée est cachée sous le groupe de lettres אתבא חיש. Voyons donc comment il est possible d'en opérer la décomposition. Le schin final ne peut être une particule ; il faut donc qu'il appartienne à un radical, que nous pouvons sans grande chance d'erreur considérer *à priori* comme trilittère, précisément parce qu'il est sémitique. Si donc nous retranchons du groupe entier les trois dernières lettres, nous avons un mot חיש dont tout à l'heure nous chercherons le sens. Des quatre lettres אתבא, la dernière est très-vraisemblablement l'affixe possessif de la première personne, que nous retrouvons dans le second membre de la même phrase, après le mot קולא, ma voix. Admettons un instant ce fait, et voyons quel sens résulte de l'ensemble des mots :

כאתבא חיש .

La particule ך signifie : dès que, aussitôt que ; elle nous est bien connue. Si donc l'aleph final est le pronom possessif, il faut nécessairement que l'ensemble des trois lettres אתב forme le sujet de ce membre de phrase. אתב ne signifie rien ; mais si nous nous rappelons que, dans l'idiome punique, l'aleph préfixe servait d'article, comme nous le prouve le nom de Cadix, écrit אגדר sur les monnaies, nous pouvons séparer encore cet aleph initial, et il nous reste le mot תב qu'il nous faut comparer à un radical hébraïque. Or, תאב signifie désirer, demander ; d'où תאבה, désir, souhait. Nous pouvons donc voir dans les mots כאתבא, l'idée : dès que mon désir, dès que mon souhait ; et si la signification du mot חיש s'accorde avec celle que nous fournit l'analyse du premier mot, pour nous donner un sens simple et convenable, nous nous y arrêterons avec confiance.

Le radical hébraïque חיש ou חוש signifie : *festinare*, *propere supervenire alicui*, *commotum esse*, *fervere*.

On m'accordera, j'espère, que les deux dernières significations de ce mot sont parfaitement en accord avec celle des

mots qui le précèdent. Je traduis donc sans hésitation : dès que mon souhait a été fervent. Quant au reste de la phrase, nous savons déjà quel est le sens précis que comporte la formule qu'il nous offre. Je me bornerai à faire remarquer que la particule hébraïque את, formative de l'accusatif, est employée ici avant le mot קולא, régime direct du radical שמע.

En résumé, l'inscription déposée au musée de Narbonne me paraît devoir se traduire ainsi qu'il suit :

Au seigneur Bâal Mon (pour Khamon) ! Il a jeté un regard de pitié sur la douleur de moi Fathan-ben-Baâliten, en accomplissant ma prière, aussitôt que mon désir a été fervent, et qu'il a entendu ma voix.

Cette fois encore la phrase punique paraît incohérente, en ce que le consécrateur finit par parler de lui-même à la première personne. Mais cette incohérence est plus apparente que réelle ; en effet, si, dans la traduction, nous intercalons simplement le mot moi avant le nom propre, la phrase devient, comme on le voit, très-simple et très-naturelle.

IV.

L'inscription que je vais actuellement analyser vient d'être tout récemment découverte à Ghelma, par M. de Lamare, capitaine au corps royal d'artillerie. Il a eu l'obligeance d'en remettre une copie et un bon estampage à son collègue M. le capitaine Boissonnet, directeur du Bureau arabe de Constantine, et c'est à l'amitié de ce dernier que je dois le plaisir de publier le premier ce texte curieux. La transcription matérielle n'offre aucune difficulté, et je lis sans hésitation (voy. pl. I, 1845) :

לאדן בעל חמן שבח
בו מענא במל כאשדא ר -
- מש ו שעמא את קולא

Voyons actuellement quel sens nous offre cette inscription.

Le texte commence par la formule habituelle לאדן בעל חמן; mais cette formule est accompagnée cette fois d'un quatrième mot qui termine la première ligne, et dont le caractère final a été largement développé, de façon à faire deviner au premier coup d'œil que cette première ligne contenait à elle seule un sens complet. Ce mot, qui est שבח, est immédiatement comparable au radical hébraïque שבח signifiant louer, célébrer; il n'y a donc pas de doute à conserver sur le sens de la première ligne, laquelle signifie : « Louange à notre seigneur Bâal Khamon. »

Passons aux membres de phrase suivants. D'après ce que nous avons déjà reconnu, en analysant les inscriptions précédentes, et notamment celle qui est aujourd'hui déposée au musée de Narbonne, nous devons bien croire que le fait pour lequel des actions de grâces sont rendues à la divinité glorifiée, se trouve consigné dans les mots qui précèdent la particule ך; nous avons donc ici l'expression de ce bienfait dans les mots בו מענא במל qui tiennent la place des expressions שע באמיל····· במל de l'inscription précédente. Comparons ces deux propositions : dans l'une comme dans l'autre, le mot במל, avec ou par l'accomplissement, est le complément de la pensée. Puis, d'une part, nous avons שע בעמיל, littéralement il a regardé dans l'affliction ; et de l'autre, בו מאנא, dont le sens général doit avoir nécessairement quelque rapport avec celui que je viens de rappeler. Or le radical ענה signifie être affligé, et de ce radical se forme le mot connu ענוה misère, malheur. Mais un autre mot qui peut et doit également être formé de ce radical, c'est le mot מענה, ayant le sens d'affliction, de douleur. Admettons maintenant que l'aleph suffixe soit encore cette fois le pronom possessif de la première personne; nous avons מענא qui signifie, ma misère, mon affliction; reste alors le mot בו à expliquer; et nous verrons ensuite si, en ajoutant l'expression במל, nous arrivons à une pensée convenable. Or בוא signifie *intravit*, *ingressus est*, *venit*, *pervenit*; par conséquent les

trois mots en question pouvaient se traduire : Il est intervenu dans mon affliction avec l'accomplissement de mes prières; évidemment ce sens n'a rien que de naturel.

Vient ensuite la formule habituelle, mais compliquée de nouvelles expressions dans la première des deux propositions distinctes qui la composent. En effet on lit :

כאשדא ר-
-מש ו שעמא אתקולא

Voyons donc à opérer encore la dissection de ce membre de phrase. La particule de temps ך nous indique clairement le commencement de la pensée, et la copule ו placée avant les mots sacramentels שעמא את קולא, il a entendu ma voix, nous fixe la limite extrême de la première proposition ; en définitive, nous devons trouver un sens précis dans les mots

כאשדא רמש

Séparons-en d'abord la particule de temps ך, dès que, lorsque, aussitôt que; il nous reste alors l'expression d'une pensée que nous pouvons comparer, pour la forme, à celle que nous a fournie l'inscription précédente, à la place correspondante. Nous y lisons

כאתבא חיש

que nous avons décomposé ainsi :

כ אתב א חיש

et traduit : Dès que mon désir a été fervent.

Cette fois, au lieu du groupe אתבא composé du substantif תב muni de l'article préfixe א et du pronom possessif suffixe de la première personne א, nous trouvons un groupe de même forme אשדא. Nous sommes donc tout naturellement conduits à considérer celui-ci comme composé de même de l'article, du nom et du pronom possessif. Ceci posé, il faut trouver le sens du mot שד. Or, שד venant du radical שדד, signi-

fie, force, oppression, *misère*, *ruine*, dévastation. Nous sommes donc amenés à traduire dès que ma misère, dès que ma ruine, en nous réservant toutefois de reconnaître si le mot complémentaire רמש s'accorde avec la pensée exprimée. רמש signifie, *se movit*, *repsit*, *prorepsit;* ce mot n'ayant pas d'autre sens, il faut traduire forcément : Dès que ma misère s'est émue, s'est prosternée. Cette fois, je l'avoue, le sens que j'adopte en désespoir de cause, me paraît assez peu naturel, et il aurait grand besoin de confirmation.

Quant au reste de la phrase il se lit sans aucune difficulté, comme précédemment. En résumé, l'inscription de M. de Lamare se traduit ainsi :

Louange au seigneur Bâal Khamon! il est intervenu dans ma douleur en accomplissant mes prières, dès que ma misère s'est émue, et qu'il a entendu ma voix.

Je viens de passer en revue toutes les inscriptions votives dont les textes originaux ont été placés sous mes yeux. Je n'ai plus maintenant que quelques mots à dire sur celles des inscriptions de la même classe que Gesenius a publiées, et dont la copie donnée par le savant professeur me paraît avoir besoin d'un contrôle rigoureux exercé *de visu* devant les monuments eux-mêmes.

Gesenius transcrit et explique la première de ses inscriptions numidiques de la manière suivante :

לאדן בעל חמן 'כ ע' שמע
קלת חכמבעל אדן למכת עלם
עת מ(ע)שילים בן משיבעל בן
מעשנתן בן מציתבעל   חנמעל בן ע
בעל
שן

Domino Baali Solari, Regi æterno, qui exaudivit preces Hicembalis (Hiempsalis) domini regni æterni populi Massylorum, filii Magsibalis (Micipsæ), filii Massinissæ, filii Mezetbalis (Mezetuli) Channimal filius..... balis anno.....

Je ne puis admettre cette transcription, qui est tout à fait arbitraire, et je crois n'être pas fort éloigné de la vérité en affirmant que cette inscription doit se lire :

לאדן בעל חמן כע שׁמע
קלם ברכם בעל ארם כתענם
עת?? א··· א בן משינען ו
יעשכתך בן משיתנען??

Je laisse plusieurs lettres en blanc, et je m'abstiens de transcrire les trois lignes de petite écriture placées à la gauche de l'inscription, parce qu'en ces différents points la copie donnée par Gesenius me semble incompréhensible.

Le sens général de l'inscription serait alors :

Au seigneur Bâal Khamon ! lorsqu'il a entendu leurs voix il les a bénis. Ceux qui ont ordonné d'élever ceci comme consécrateurs sont Aten....... fils de Masinân, et Iachiktak fils de Masitenân......

On comprendra que je n'attache aucune espèce d'importance à cet essai de traduction, qui ne pourrait être rendu moins informe, qu'à la condition d'étudier un bon estampage de la pierre elle-même.

La troisième numidique de Gesenius, que ce savant lisait

לאדן בעל כמן מלך ע׳
שמע קלת חכמת־
ה וא׳ חכמבל ב׳טם
· · · כט · טי ע

Domino Baali Solari, regi æterno qui exaudivit voces Hicmathonis et servi tui Hicembalis prætoris...... se transcrit en réalité, quant aux deux premières lignes :

לאדן בעל חמן כע
שמע קלא ברכא מ······

A notre seigneur Bàal Khamon! lorsqu'il a entendu ma voix il m'a béni.....

Le reste est incompréhensible, grâce à l'incorrection de la copie.

Enfin, quant à la quatrième numidique de Gesenius, la dernière ligne seule est intelligible, et elle porte encore

לבעל חמן שמע קלא ברכא

A Bàal Khamon! il a entendu ma voix, il m'a béni.

Je le repète : tant qu'on n'aura pas sous les yeux un plâtre ou un bon estampage de ces dernières inscriptions, il sera tout à fait imprudent de chercher à les déchiffrer. Je renonce donc à m'en occuper plus longuement.

F. DE SAULCY.

P. S. Une observation fort juste de mon ami M. le docteur Judas (*Journal asiatique* de janvier 1845), secrétaire du conseil de santé des armées, et orientaliste très-distingué, m'a démontré que la formule sacramentelle contenue dans les deux inscriptions de Guelma, et que dans ce mémoire j'ai lue de deux façons totalement différentes, כאתבא חיש et כאשדא רמש, devait être examinée de nouveau et avec le plus grand soin. J'ai donc étudié de rechef les estampages que je possède de ces deux textes et je me hâte de reconnaître que l'opinion de M. Judas est parfaitement juste quant à la première partie de la phrase; c'est-à-dire que le texte de l'inscription de M. Delcambre se prête très-bien à la restitution des éléments du mot כאשדא. Je n'hésite donc pas à admettre cette leçon pour les deux inscriptions. Quant au mot qui clot la formule, c'est indubitablement רמש dans l'inscription de M. de Lamare, inscription dont l'estampage est d'une netteté qui ne permet pas d'hésitation. Dans l'inscription de M. Delcambre, il ne me paraît guère possible de lire autrement que חיש.

Si cependant M. Judas a deviné juste, et si ce qui, suivant

lui, doit se trouver dans ce texte s'y trouvait réellement (c'est-à-dire רמש à la place de חיש), nous aurions, pour les deux textes, la même formule que celle que j'ai lue dans l'inscription de M. de Lamare, et que je crois avoir expliquée correctement. Du reste, le Mémoire de M. Judas est assez important pour que j'éprouve le besoin de défendre de mon mieux les idées qu'il combat. Je profiterai donc incessamment pour le faire de la publication dans ce recueil de deux textes votifs inédits.

Paris, 27 février 1845.

F. DE S.



MONNAIES DES ÉDUENS.

(Pl. K et L, 1845.)

Pendant longtemps la numismatique gauloise a partagé le discrédit dans lequel étaient tombés tous les travaux relatifs aux antiquités dites *celtiques*. Les aberrations de la plupart des personnes livrées à l'étude de nos origines nationales, la barbarie des monuments qui s'y rattachaient, la confusion faite entre ceux d'avant et ceux d'après la conquête romaine, et le peu de critique apporté dans leur interprétation avaient suffisamment justifié le dédain des savants.

Et pourtant, de tous les monuments attribués aux Gaulois, si quelques-uns avaient mérité d'échapper à ce dédain, c'étaient assurément leurs monnaies. Ce peuple n'ayant confié qu'à la tradition orale le souvenir des événements de son histoire, les seuls monuments épigraphiques remontant authentiquement à l'époque de son indépendance sont les légendes de ses monnaies. En effet, la nécessité impérieuse d'y imprimer le caractère qui pouvait en assurer le cours le forcèrent de déroger à ses habitudes nationales, et il est certainement d'un immense intérêt pour nous de retrouver sur les monuments de son monnayage les noms d'un grand nombre de cités et de villes de la Gaule, et plusieurs de ceux des chefs militaires ou des magistrats civils qui y commandaient. A cet intérêt s'en joint un autre, presque aussi important, celui d'y rencontrer, quand l'imitation des monnaies de la Grèce ou de Rome n'y est pas trop servile, des types représentant les divinités adorées dans la Gaule, ou des emblèmes et des symboles se rapportant aux usages ou aux traditions du pays. Combien devons-nous donc être étonnés d'avoir vu l'étude des médailles

gauloises aussi longtemps négligée ? Combien d'historiens, et même d'antiquaires, ignoraient encore, il y a peu d'années, les ressources à tirer de ces monuments (1) !

Toutefois, dès le commencement de notre siècle, on avait déjà reconnu sur les médailles de la Gaule les noms d'environ douze cités, d'autant de villes, et un très-petit nombre de ceux des chefs militaires dont il est question dans l'histoire. Je ne parle ici que des trois provinces encore indépendantes à l'époque de l'invasion de César : l'Aquitaine, la Lyonnaise et la Belgique ; la Narbonnaise, civilisée depuis longtemps, frappait des monnaies, selon le système grec, à Marseille et dans ses nombreux comptoirs ; selon le système romain, dans les différentes colonies fondées par la république sur le territoire de la *province*. Ces pièces appartiennent, comme les autres, à nos antiquités nationales ; mais elles ont été étudiées de bonne heure, parce qu'elles se rattachaient aux grands travaux exécutés sur la numismatique grecque et romaine.

Quant aux monnaies des trois provinces conquises par les armes de César, c'est au vieux Bouteroue (2) et à notre célèbre Pellerin (3) qu'appartient le mérite d'avoir appelé sur elles l'attention des savants ; Eckhel et Mionnet n'ont fait que reproduire leurs attributions. L'étude de ces monnaies suit aujourd'hui le mouvement imprimé à toutes les parties de l'archéologie nationale. D'abord, de nouveaux monuments ont été découverts ; puis, on ne s'est plus contenté de décrire les médailles dont les légendes très-complètes parlaient d'elles-mêmes et fournissaient des attributions faciles ; mais on a rapproché de ces pièces d'autres à légendes abrégées, ou tronquées, ou complétement anépigraphes, dont les types et la fabrique offraient, avec les types et la fabrique des premières, une analogie assez évidente pour qu'on dût les placer dans la même suite.

Ainsi se sont composées des séries, ou tout à fait nouvelles,

(1) M. Am. Thierry est le premier qui se soit sérieusement appliqué à faire servir la numismatique des Gaulois à l'histoire de leur pays.

(2) *Recherches curieuses des monoyes de France*, in-folio, Paris, 1666.

(3) *Médailles des peuples, villes et rois ;* in-4°, Paris, 1763.

ou beaucoup plus étendues. M. le marquis de Lagoy est, sans contredit, celui qui a contribué le plus à cet agrandissement du domaine de la numismatique gauloise (1). MM. de Saulcy (2), Lenormant (3), Barthélemy (4), de Crazannes (5), Lelewel (6), de Longpérier (7), Lambert (8) et plusieurs autres (9), ont publié un assez grand nombre d'attributions et de rectifications. Par le secours de ces différents travaux, la Gaule a été enrichie de séries monétaires des *Auscii*, des *Belindi*, des *Cambiovicenses*, des *Cambolectri*, des *Edui*, des *Leuci*, des *Lixovii*, des *Veliocasses*, des *Veromandui*; *Agedincum*, *Brigiosum*, *Cantilia*, le *Pagus Corilissus*, *Cossio-Vasatum*, *Divona*, *Magusa*, *Solimariaca*, *Visontio*, etc., ont été dotés de monnaies locales ; on a ajouté aux noms historiques déjà connus ceux de *Duratius*, *Lucterius*, *Tasgetius*, *Vercingetorix*, *Viridovix* ; le titre et le nom d'un vergobret ont été restitués sur une médaille de la cité des *Lixovii* ; enfin, le druide *Abaris*, le dieu *Bemiluciovix*, la déesse *Solimara*, et d'autres divinités particulières aux Gaulois ont été signalés sur les monnaies de ce peuple ; la détermination des divinités empruntées aux mythologies grecque et romaine a été mieux établie.

Voilà, exposé bien succinctement, l'état présent de la science pour les médailles de la Gaule de César. D'autres travaux en reculeront encore sans doute les limites ; je désirerais vivement y contribuer aujourd'hui, en faisant connaître une nouvelle monnaie des *Edui* ou *Edues*. L'étude de cette mon-

(1) Cf. *Description de quelques méd. inéd. de Massilia*, *Glanum*, etc., in-4°, Aix, 1834 ; *Notice sur l'attribut. de quelq. méd. des Gaules*, etc. ; Aix, 1837, in-4° ; *Rev. numism.*, *passim.*

(2) *Revue numismatique*, 1836, p. 162 ; 1837, p. 6.

(3) *Revue numismatique*, 1838, p. 325.

(4) *Ibid.*, 1838, p. 1 ; 1842, p. 403. — *Rev. de la prov. et de Paris*, an. 1842 et 43.

(5) *Ibid.*, 1839, p. 1 et 161 ; 1841, p. 165 ; 1845, p. 329.

(6) *Études numismatiques et archéolog.*, *Type gaulois* ; Bruxelles, 1841, in-8°.

(7) *Rev. num.*, 1844, p. 165.

(8) *Essai sur la numismatique gauloise du nord-ouest de la France* ; Bayeux, in-4°, 1844.

(9) *Rev. numism.*, passim.

naie me permettra de donner à la cité illustre des Éduens neuf monuments numismatiques différents, au lieu de deux qui lui avaient été seulement attribués jusqu'ici (1). (*Voy.* la pl. K, 1845, n° 1.)

1. EDVIS. Buste de Diane, la tête nue, les cheveux retroussés derrière la tête, le col orné d'un collier de perles et les épaules chargées d'un carquois.

℞. Ours marchant à droite ; à l'exergue : ORGITIRI[X] — Ar. 3. F. ** Poids : 1 gramm. 86 centigr.

Cette précieuse médaille, dont je dois la possession à la bienveillance de M. Deville, de Lyon, est certainement, à l'égard des légendes, de la fabrique, des événements auxquels elle se rapporte, l'une des plus remarquables de celles qui furent frappées dans la Gaule indépendante. La composition des types n'offre pas moins d'intérêt. D'un côté est le nom des *Edues*, écrit *Eduis*, sans doute à cause de la confusion fréquente de l'*e* et de l'*i* (2), naturelle surtout de la part d'un graveur dont le travail dénote assez l'origine grecque ou, pour mieux dire, massaliote. Au revers est le nom d'Orgétorix, écrit *Orgitirix*, comme sur d'autres médailles, d'une fabrique barbare, frappées probablement chez les Helvètes dont il était généralissime. (*Voy.* la pl. L, 1845, n°s 1 et 2.) Cette orthographe est d'ailleurs justifiée par celle du nom d'Eporédorix dans l'inscription suivante :

C · IVLIVS · EPOREDIRIGIS · F · MAGNVS
PRO · L · IVLIO · CALENO · FILIO
BORMONIAE · ET · DAMONAE
VOT · SOL (3).

Le type de l'ours qui accompagne la légende *Orgitirix*, est un symbole si naturel du pays de forêts et de montagnes

(1) Cf. M. de Lagoy, *Not. sur l'attrib. de quelq. méd. des Gaules*, p. 38.

(2) Les Romains écrivaient indifféremment *Edues*, *Ædui* et *Hedui*. Cf. Cæsar, I, 31, VI, 12; T. Liv., V, 28, 34; Tacit., *Ann.*, III, 43, 45, XI, 25; Mel., III, 2; Plin., IV, 18, 32. Les Grecs écrivaient Αἴδουοι ou Ἐδοῦοι. Cf. Ptol., lib. II, p. 48; Dion Cass., XXXVIII, 32; Strab., IV, p. 193; Plutarch., *in Cæs.*, 26.

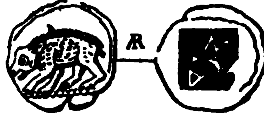
(3) Millin, *Mon. inéd.*, t. I, p. 146. — Berger de Xivrey, Lettre à M. Hase, p. 5.

où commandait ce chef, qu'il y est encore aujourd'hui le type monétaire et l'arme parlante de la ville de Berne (1).

Quant au buste représenté sur le droit de notre médaille, il est aisé de reconnaître une copie fidèle du type de Diane pharétrée, employé sur les médailles de Marseille, dont j'ai essayé de fixer la fabrication vers une époque voisine de celle des premiers établissements romains dans la Province (2). Une autre imitation du même type, sur une médaille latine de bronze frappée chez les *Volcæ-Arecomici* (3), avant la fondation de la colonie de Nîmes, peut servir encore mieux à faire concorder, d'après les caractères tirés uniquement du style de l'art, le temps de l'émission de la médaille des Edues avec l'époque de la conjuration des Helvètes contre les libertés de la Gaule, sous le commandement d'Orgétorix, époque qui, comme on va voir, peut seule expliquer la présence du nom de ce chef sur une monnaie des Eduens.

On se rappelle que, vers l'année 59 avant notre ère, Orgétorix, Casticus, chef des Séquanes, et Dumnorix, frère du célè-

(1) Bær, *plur.* Bæren.—Ce type n'était connu, dans toute la numismatique grecque, que par une médaille, dont voici le dessin, et dont l'attribution n'a pu être faite



jusqu'ici. La légende MA et le dauphin permettraient peut-être de la supposer frappée à Marseille, vers les premiers temps de son autonomie. Si le dauphin est un attribut tout naturel de la Diane des ports, Λιμενῖτις, protectrice de Marseille, l'ours peut convenir également comme attribut de la Diane des montagnes, Ὀρείτης, et nous voyons, d'ailleurs, ce type associé, sur la monnaie d'Orgétorix, à celui de Diane. L'ours a, comme on sait, plus d'un rapport avec le mythe de cette déesse. Je n'ai qu'à rappeler la métamorphose de la nymphe *Callisto*, qui, au fond, est la même que l'*Artémis Callisté* (Paus. I, 29. 2 ; VIII, 35,7), et les cérémonies de l'Ἀρκτεία, à la grande fête de l'Artémis de Brauron, dans lesquelles les jeunes filles initiées étaient appelées *ourses*, ἄρκτοι, et portaient un vêtement dont la couleur imitait celle de la peau de l'ours. (Cf. Brøndsted, *Voyages et Recherches dans la Grèce*, II[e] liv., p. 255.)

(2) Cf. ma *Numismatique de la Gaule Narbonnaise*, p. 66 et pl. III, n[os] 116 et 131.

(3) *Ibid.*, p. 152 et pl. XVIII, n° 7.

bre Éduen Divitiacus, formèrent le projet audacieux d'envahir toute la Gaule et de la soumettre à leur domination (1). Dans ce triumvirat, qui rappelle celui dont le monde romain devait plus tard subir le joug, le rôle d'Orgétorix était semblable à celui d'Octave; comme lui, le chef gaulois voulait, après avoir fait servir l'influence de ses collègues au succès de ses desseins, se défaire d'eux et régner seul sur son pays; mais le patriotisme ombrageux des Helvètes causa la mort de l'auteur du complot avant sa perpétration (2). Les Helvètes n'en continuèrent pas moins les projets d'Orgétorix, et on sait que ce fut le prétexte de l'arrivée de César dans les Gaules.

Sans aucun doute, notre médaille est un précieux monument de l'alliance d'Orgétorix et de Dumnorix. Le premier y a seul inscrit son nom en qualité de généralissime; Dumnorix y mit celui de la cité, dont les habitants avaient été, par ses intrigues, disposés à favoriser leurs projets. Nous avons déjà publié une médaille où le nom de Viridovix, chef des *Unelli*, se trouve ainsi associé à celui des *Lixovii*, comme généralissime de la confédération des cités armoricaines (3).

La beauté du travail de la médaille des Eduens et le choix de la tête qui en forme le type principal indiquent que ce peuple, placé par la civilisation en avant de tous les autres peuples de la Gaule indépendante, avait attiré chez lui des artistes de Marseille, ou en possédait de nationaux formés à l'école de cette ville célèbre.

Soit que les Eduens, en raison des troubles qui suivirent l'invasion de César, et interrompirent, pour un temps, la culture des arts dans la Gaule, soit que les Helvètes, encore barbares, auxquels notre médaille rappelait le nom d'un homme célèbre parmi eux, aient frappé des imitations grossières de cette pièce, les cabinets en renferment un assez grand nombre d'exemplaires semblables aux n°s 2-5 de notre planche K.

(1) *Per tres potentissimos ac firmissimos populos, totius Galliæ sese potiri posse sperant* (*Bell. Gall.*, I, 3.).

(2) *Ibid.*, I, 2-4.

(3) *Rev. numism.*, 1841, p. 345.

On pourrait encore supposer qu'elles ont été fabriquées chez des tribus voisines des Eduens et moins avancées en civilisation, qui copiaient ces pièces sans discernement, en altérant successivement les types par une série de copies de copies. La numismatique des nations barbares fournit une multitude d'exemples de ce genre.

Sur les n[os] 2 et 3 les légendes existent encore; mais les coins étaient trop grands ou trop mal ajustés sur les flans, et il faut réunir plusieurs exemplaires de la même pièce pour retrouver en entier non-seulement ces légendes, mais encore les types de la médaille. Le caractère idéal de la tête a complétement disparu; on reconnaît cependant encore la forme de la coiffure dans le développement exagéré donné aux mèches de cheveux qui couvrent les tempes. L'ours, dont les pattes s'allongent de plus en plus et dont le corps va s'amaigrissant, prend tout à fait l'apparence d'un loup sur le n° 3, et il a été décrit sous ce nom par tous les numismatistes qui se sont occupés de cette médaille (1). Le poids de la monnaie diminue aussi de plus en plus.

Sur plusieurs autres pièces, d'une plus grande barbarie, la figure a perdu encore davantage de son caractère; au revers, à l'ours a été substitué le cheval en course, type le plus habituel des monnaies de la Gaule, et qui se présentait naturellement sous le burin des graveurs de coins. Une lyre au-dessous du cheval et un annelet au-dessus forment les symboles accessoires du type sur les n[os] 4 et 5. Les symboles sont omis sur le n° 6, où la barbarie a atteint ses dernières limites. Ce sont surtout ces trois dernières pièces que l'on pourrait considérer comme des imitations de la monnaie éduenne, faites par quelqu'une des cités voisines des Éduens qui formaient une confédération dont celle-ci avait la suprématie, telles que les Ambarres, les Bellovaques, les Boiens, etc. (2).

(1) Cf. Mionnet, *Desc.*, t. I, p. 89, n° 61, et Supp., t. I, p. 156, n° 42; Marquis de Lagoy, *Not. sur l'attrib. de quelq. méd.*, p. 38; Lelewel, *Type gaulois*, p. 367; etc.
(2) *De Bell. Gall.*, passim.

J'ai cru devoir placer sur ma planche, n°s 7 et 8, les dessins d'un statère et d'un quart de statère d'or dont il est impossible de méconnaître l'analogie avec les pièces précédentes. La coiffure de la tête est la même; sur le revers, le cheval conduit, débris du bige des statères grecs, est accompagné des mêmes symboles accessoires qu'au n° 5. Ce que l'on pourrait prendre pour un autre symbole, placé en avant du poitrail du cheval, doit être considéré comme l'extrémité de la flèche du char. Sur le quinaire d'argent n° 6, on remarquera que le graveur a essayé, comme celui des statères, de figurer le conducteur penché au-dessus du cheval.

Quant aux monnaies qui portent le nom seul d'Orgétorix, elles sont, comme nous l'avons déjà fait remarquer, complétement barbares, et durent être frappées chez les Helvètes. (*V.* la pl. L, n°s 1 et 2.) L'imitation de la tête diadémée de la Diane massaliote est toutefois reconnaissable sur la pièce n° 1.

Mon savant ami et confrère, M. de Saulcy, pense que le nom ATPIILI, inscrit sur le n° 1, et qui rappelle ceux d'*Epillus* et d'*Atepilos*, inscrits sur d'autres médailles gauloises (1), est un nom de dignité : *celui qui appartient à la dynastie*, d'*At*, appartenant à , et *pilla* , famille.

Par le nom COIOS, qui se voit sur le droit de la médaille n° 2, on pourrait avoir cherché à rendre le prénom *Caius*, ce qui rappellerait un patronage romain, et l'on sait que les princes barbares ambitionnaient souvent cette sorte de distinction, sans se douter que les relations amicales qui en résultaient préparaient et facilitaient les conquêtes de Rome.

Après la mort d'Orgétorix, les Helvètes, comme nous le disions tout à l'heure, n'en poursuivirent pas avec moins d'ardeur leurs projets contre les libertés de la Gaule : Dumnorix et les Séquanes continuèrent d'être leurs alliés. Les Séquanes accordèrent aux armées helvétiennes passage sur leur

(1) Cf. Lelewel, *Type gaulois*, p. 246, note 559

territoire, mais les Éduens résistèrent aux intrigues de Dumnorix et appelèrent César à leur secours. Le chef éduen qui commandait la cavalerie auxiliaire de l'armée romaine lui fit essuyer une défaite en prenant la fuite devant les Helvètes, et il allait être livré à la rigueur des lois gauloises sans l'intercession de son frère, Divitiacus (1). Le proconsul sacrifia cette fois sa vengeance à sa politique; on sait que plus tard il fit massacrer impitoyablement Dumnorix, en désespoir de réussir à l'attacher à sa cause (2).

Dumnorix, que César nous représente plusieurs fois comme un homme audacieux, entreprenant, d'une grande autorité parmi les Gaulois et aspirant à la royauté, à laquelle il pensait arriver par l'aide des Helvètes (3), dut sans doute profiter du moment où il resta seul à la tête de la ligue helvétienne, pour frapper, comme Orgétorix, une monnaie à son nom. Nous croyons, du moins, devoir lui attribuer les pièces dont nous avons dessiné plusieurs variétés. (Pl. I, nos 3 à 6.)

Sur ces pièces, dont la fabrique est plus romaine que grecque, on peut reconnaître, d'un côté, la tête de Diane, type introduit par les Massaliotes dans les Gaules, où il acquit une grande popularité et persista très-longtemps. Au revers, se voit un guerrier revêtu du costume gaulois, tenant d'une main l'enseigne nationale du *sanglier* (4), et de l'autre,

(1) Cæsar, *De Bell. Gall.*, I, 5-20.

(2) *Ibid.*, V, 6.

(3) *Dumnorigem, summa audacia, magnaque apud plebem, propter liberalitatem, gratia... Si quid accidat Romanis, summam in spem regni per Helvetios obtinendi venire....* (I, 18.) — *Cupidum imperii, magni animi, magnæ inter Gallos auctoritatis.* (V, 6.)

(4) J'ai essayé de démontrer ailleurs que le sanglier était le symbole, l'emblème national de tous les peuples d'origine gauloise. (Cf. *Rev. numism.*, 1840, p. 245-260.) J'ai trouvé depuis alors une des preuves les plus curieuses et les plus convaincantes à l'appui de mes assertions; je la rapporterai ici. « *Ergo jam dextro Suevici maris litore Æstyo-* « *rum gentes adluuntur : quibus ritus habitusque Suevorum;* LINGUA BRITANNICÆ PRO- « PIOR. *Matrem Deum venerantur : insigne superstitionis* FORMAS APRORUM GESTANT; « *id pro armis omnique tutela : securum Deæ cultorem etiam inter hostes præstat.* » (Tacit., *De Mor. Germ.*, XLV) Voilà un peuple d'origine gauloise, ainsi que l'indique son langage, qui a le simulacre du *sanglier* comme symbole de son culte, comme talisman contre tous les dangers.

une tête humaine. Sur les variétés nos 3 et 4, le guerrier porte seulement l'enseigne qu'il tient à deux mains. Les légendes du revers, DVBNOREIX et DVBNOREX, rappellent parfaitement le Dumnorix des Commentaires; le changement du *bn* en *mn* est tout à fait dans le génie de la langue latine (1).

Il faudrait, je l'avoue, pour compléter cette attribution, trouver, soit chez les Helvètes, soit dans la cité des Édues, un nom de lieu qui répondît à la légende du droit, DVBNOCOV. Son analogie avec le DVRNACOS des médailles que l'on classe communément à Tournai, l'avait fait attribuer jusqu'ici à la même ville (2); mais la fabrique de ces pièces est très-différente, et la légende du revers des nôtres doit, nous le pensons, donner l'avantage à notre conjecture (3).

L'infériorité de la fabrique de ces monnaies, à l'égard des monnaies presque contemporaines des Éduens, me porterait à croire qu'elles ont été frappées chez les Helvètes. La situation de Dumnorix à l'égard des Romains, qu'il ne trahissait pas ouvertement, commandait cette précaution. En outre, la tête coupée que tient à la main le guerrier gaulois, rappelle une coutume féroce qui ne devait plus être en usage chez les Éduens (4). Toutefois, nos monnaies pourraient encore avoir été frappées clandestinement dans une petite localité de la cité des Éduens, et le type du revers indiquer un de ces retours vers des coutumes barbares auxquels sont sujettes les nations civilisées dans leurs grandes crises politiques. C'est ainsi que les Romains enterraient vifs dans le Forum, un Gau-

(1) Comme dans *somnus*, rapproché de ὕπνος et d'autres.

(2) Cf. Bouteroue, *Rech. cur. des mon.*, p. 45; Pellerin, *Méd. des peuples et villes*, t. I, p. 28; Eckhel, *D. N. V.*, t. I, p. 74; *Rev. num.*, 1836, p. 318.

(3) M. de Monard, qui, dans un mémoire sur les médailles gauloises trouvées à Autun, retient aussi pour les Éduens les médailles avec l'inscription *Durnacos*, cite un bourg assez considérable, accompagné d'un château, appelé *Dorna* dans une charte de l'abbaye de Saint-Andoche, et qui porte aujourd'hui le nom de Dorne. M. l'abbé Devoucoux, dans une note ajoutée au mémoire de M. de Monard, en attribuant à Dun-le-Roi la légende *Dubnorex*, ne me paraît pas avoir émis une opinion soutenable (V. *Mém. de la Société Éduenne*, t. I, p. 41-47).

(4) Cf. T. Liv., X, 26; Strab., IV, p. 197-198; Diod. Sic., V, 26.

lois et une Gauloise, pour conjurer les dangers que leur faisaient courir les invasions des armées de la Gaule (1).

Les circonstances les plus favorables à l'émission de la monnaie au nom de Dumnorix nous semblent donc être celles dont nous venons de rappeler le souvenir, et dont la date répond à l'année 58 avant notre ère.

Deux médailles dont l'attribution à un autre chef des Éduens, cité par l'histoire, est beaucoup moins contestable, quoique ces pièces soient restées longtemps parmi les incertaines de la Gaule (2), ont été restituées enfin par M. le marquis de Lagoy à Litavicus. On ne saurait en effet trouver une explication plus satisfaisante de la légende LITAVICOS qui se lit sur le n° 7 de notre pl. L, et de celles, plus abrégées, LITAV et LITA des n°s 8 et 9, d'une fabrique plus barbare; mais dont les types sont exactement les mêmes. On a pourtant contesté cette attribution; mais l'opinion de M. de Lagoy a prévalu, et celle de son adversaire ne mérite pas d'être réfutée (3).

L'émission de ces deux pièces doit se rapporter à l'année 55 et à la grande insurrection gauloise commandée par le célèbre Vercingétorix. Convictolitans, chef suprême des Éduens, établi par César, séduit par l'or des Arvernes, avait partagé le prix de sa défection avec Litavicus et ses frères, jeunes gens d'une famille illustre du pays, et les avait chargés du commandement de dix mille auxiliaires que leur avait demandés le proconsul, alors occupé à faire le siége de Gergovie. Litavicus, en approchant de l'oppidum des Arvernes, harangua ses troupes et les gagna à la cause nationale; mais

(1) T. Liv., XXII, 57; Plutarch., *in Marcell.*, 3, et *Quæst. Rom.*, t. VII, p. 144 et 145, ed. Reiske; Oros., IV, 13; Zonar., VIII, 19.

(2) Cf. Bouteroue, *Rech. cur. des monoyes*, p. 48; Pellerin, *Méd. des peuples et villes*, t. I, p. 32, et t. III, p. 183; Eckhel, *D. N. V.*, t. I, p. 78; Mionnet, *Descript.*, t. I, p. 91, n°s 76-78, et Supp., I, 157, n° 58; marquis de Lagoy, *op. laud.*, p. 35 et suiv. — Bouteroue et Pellerin avaient cependant proposé l'attribution à Litavicus ou à Litanobriga de la médaille avec la légende LITA, la seule qui leur fût connue.

(3) Cf. Pierquin de Gembloux, *Hist. monet. du Berry*, p. 54, et *Rev. num.*, 1840, p. 252.

le complot des chefs éduens, découvert par Viridomare et Éporédorix, fut porté à la connaissance de César. Celui-ci, avec son impétuosité ordinaire, coupa la marche de Litavicus, qui n'eut que le temps de se réfugier, suivi de ses seuls clients, dans les murs de Gergovie. Mais, pendant que les Romains épuisaient leurs efforts contre cette place, Litavicus, avec une activité digne de son adversaire, était retourné à Bibracte, en soulevant tout le pays sur son passage. Il avait été reçu en triomphe par ses concitoyens, et ce fut alors que s'organisa, sur les frontières des Éduens, la révolte générale des Gaules (1).

On ne saurait placer à un moment plus convenable la fabrication des monnaies au nom de Litavicus, car bientôt il n'est plus question de ce chef, et le pouvoir militaire était aux mains de Viridumare et d'Éporédorix quand le proconsul, après la prise d'Alise et la défaite de l'Hector gaulois, triompha sans combattre de la cité des Éduens (2).

Sur les monnaies de Litavicus, l'influence de l'art romain se fait sentir : le module, la forme et l'épaisseur du flan, la composition et le style des types, tout dénonce un graveur de l'école romaine, et fait encore quelque honneur au goût des Éduens pour les arts. On reconnaît toujours la tête de Diane sur le droit de la monnaie : le sujet du revers est emprunté aux deniers consulaires; c'est une altération du type des Dioscures, nationalisé par l'enseigne du sanglier que le cavalier

(1) Cæsar, *De Bell. Gall.*, VII, 37-40, 54-56.

(2) *Ibid.*, 66 et 90. — Il est probable que c'est le nom du même Litavicus qui se lit sur cette inscription peu connue du musée d'Épinal :

SEX ' IN SENOVIRI
DVBNOTALI ' F
IVL ' LITVMARA ' LITAVIC I ' F
MATER ' FACIENDVM
CVRAVIT.

En effet, le prénom de *Julia*, emprunté au nom de famille de César, et la forme gauloise de tous les autres noms propres contenus dans l'inscription doivent lui faire assigner une époque très-voisine de celle de la soumission de la Gaule.

porte en main. Un type analogue, comme on l'a vu tout à l'heure, figure aussi sur les monnaies de Dumnorix : le porte-enseigne y est représenté à pied, tandis qu'il est à cheval sur les monnaies de Litavicus. Au droit de celle-ci, on remarquera que l'une des deux enseignes, placées à droite et à gauche de la tête de Diane, est surmontée d'une fleur ou d'un fer de lance parfaitement semblable à la fleur de lis héraldique qui devait être plus tard l'emblème des Gallo-Francs.

D'autres médailles, dont l'attribution n'a pas encore été suffisamment établie, et qui portent également pour types la tête de Diane et un guerrier tenant à la main l'enseigne du sanglier (*V.* pl. L, n° 10), pourraient aussi être rapportées, sinon aux Édues, au moins aux circonstances de la révolte organisée par ce peuple. Ces médailles et plusieurs autres de types et de fabrique analogues, rapprochées de celles dont nous avons parlé d'abord, formeraient une réunion de pièces importante qui pourrait être publiée sous le titre de *Médailles de la ligue éduenne.* Si ces différentes médailles ne présentaient pas toutes, au même degré, l'intérêt d'art que présentent celles de la ligue achéenne, par exemple, nous serions en droit, nous autres descendants des Gaulois, de leur trouver un intérêt au moins égal, au point de vue de l'histoire, en raison du pays où se sont passés les événements dont elles rappellent le souvenir. C'est un sujet d'étude dont je n'ai pas à m'occuper ici ; je le signale seulement aux antiquaires pour lesquels les monuments numismatiques de notre sol natal ne semblent pas dépourvus d'importance. Je serais heureux si le travail qu'on vient de lire pouvait aider à la démonstration des idées qui me l'ont fait entreprendre.

L. de la Saussaye.

LYCURGUE FURIEUX.

(*Mon.* tom. IV, pl. XVI et XVII.)

Bacchus, à son retour de la Phrygie où il avait été initié aux mystères de Cybèle, étant arrivé dans la Thrace, sur les bords du Strymon, y reçut un accueil hostile de la part de Lycurgue, roi des Édoniens. A la suite d'un combat qui s'engagea entre eux, le dieu fut obligé de se réfugier dans la mer auprès de Thétis, tandis que les bacchantes et les satyres de sa suite tombèrent au pouvoir du vainqueur. Mais bientôt, par un effet de la puissance du fils de Sémélé, les chaînes des captifs se brisèrent, et une fureur soudaine s'empara de Lycurgue. Dans un accès de démence, ce malheureux père s'imaginant abattre un cep de vigne, tua son fils, et s'étant coupé un pied à lui-même (1), il recouvra la raison. Quelque temps après, le pays ayant été frappé de stérilité, l'oracle déclara que le fléau ne cesserait que par la mort du roi. Les Édoniens s'emparèrent donc de Lycurgue, l'emmenèrent sur le mont Pangée où ils l'attachèrent; Bacchus le fit dévorer par des chevaux.

(1) Nous avons suivi la leçon d'anciens manuscrits ἀκρωτηριάσας ἑαυτόν, non-seulement parce qu'elle nous paraît la plus rationnelle, mais encore parce qu'elle a pour elle l'autorité d'autres textes anciens. Voy. Hygin., *Fab.* 132; Servius *ad Æn.*, III, 14 p. 180, éd. Lion; Schol. *ad.* Horat. *Od.* II, 19; Ovid. *Ibis*, 347 sq.; *Antholog. græc.*, ep. 297, t. IV, p. 181, éd. Jacobs. Cependant, selon M. Welcker (*Nachtræge zur Trilogie*, S. 116, not. 37), les deux derniers passages ne feraient pas allusion à la même circonstance.

Tel est l'exposé succinct du mythe de Lycurgue que nous donne Apollodore (1). Le récit des autres auteurs offre quelques différences (2); la mort du roi thrace surtout est racontée très-diversement (3). Quant à la fable elle-même, elle remonte à une haute antiquité. Homère (4) en fait déjà mention, et Eumèle l'avait exposée avec étendue dans un poëme qui n'est pas arrivé jusqu'à nous (5). C'est à Eschyle qu'elle paraît devoir ses plus grands développements. Le tragique athénien avait mis au jour, sous le nom collectif de *Lycurgie*, une tétralogie composée des *Édoniens*, des *Bassarides*, des *Jeunes gens* et de *Lycurgue*, drame satyrique (6). Les fragments très-courts et en très-petit nombre de cette suite de pièces ne permettent pas d'en reconnaître la composition d'une manière exacte et certaine (7); mais l'on croit, non sans fondement, retrouver dans les trois groupes de faits que présente la narration d'Apollodore, la répartition des divers incidents de la lutte entre les trois tragédies. Peu de sujets se rattachaient par un lien plus étroit aux fêtes religieuses qui ont donné naissance à la tragédie; il y a donc lieu de s'étonner que,

(1) III, 5, 1.

(2) Ainsi, plusieurs poëtes et d'autres écrivains ont transporté en Arabie le théâtre de ces événements. Antimach. *ap.* Diodor. Sic. III, 65, 7; Antimachi, *Fragm.* 107; Nonnus, *Dionysiac.* XX, 149 sqq.; Damasc. *ap.* Phot. *Bibl.* 242, p. 348, ed. Bekker.

(3) Homer. *Iliad.* VI, 139 sq.; Sophocl. *Antigon.* 955 sqq. et *ibi* Schol.; Diodor. Sic. III, 65, 5; Hygin. *Fab.* 132 et 142; Lactantius *ad* Statii *Theb.* IV, 742, p. 205 B; Servius *ad Æn. l. l.* Cf. Bachet de Meziriac, *Commentaires sur les Épistres d'Ovide*, t. I, p. 165 suiv.; Zoëga, *Abhandelungen*, herausgeg. von Welcker, S. 17 fgg.

(4) *Iliad.* VI, 130 sqq.

(5) Schol. *ad Iliad. l. c.* p. 182, ed. Bekker : Τῆς ἱστορίας πολλοὶ ἐμνήσθησαν, προηγουμένως δὲ ὁ τὴν Εὐρωπίαν πεποιηκὼς Εὔμελος.

(6) Schol. *ad* Aristophan. *Thesmophor.* 141 : Τὴν τετραλογίαν λέγει Λυκουργίαν Ἠδονούς, Βασσαρίδας, Νεανίσκους, Λυκοῦργον τὸν σατυρικόν.

(7) Des tentatives, pour atteindre ce but, ont été faites, dans ces derniers temps, avec beaucoup d'esprit et de sagacité, et avec plus ou moins de bonheur, principalement par MM. Welcker (*Æschylische Trilogie*, S. 220 fgg.; *Nachtræge*, S. 104-122. Cf. *Griech. Tragædien*, I, S. 48 fg.); et G. Hermann (*De Æschyli Lycurgia Dissertat.*, Lips. 1831, dans ses *Opuscul.*, vol. V, p. 3-30). Voyez aussi Ad. Schœll, *Berlin. Jahrbücher für wissentschaftl. Kritik.* 1834, B. II, S. 441 fgg., Bode, *Geschichte der Hellen. Dichtkunst.* Bd. II, Th. I, S. 334 fgg.; Ahrens, *Æschyli fragm. dispos. et explic.*, p. 177-181. Paris, *ap.* Didot, 1842.

tandis que le mythe analogue de Penthée a été remis tant de fois au théâtre par les poëtes tragiques de la Grèce et de Rome (1), personne, après Eschyle, semble n'avoir plus osé traiter celui du roi des Édoniens; car le *Lycurgue* de Nævius paraît avoir été une comédie (2), imitée d'une pièce qui portait le même titre, sortie de la plume du comique grec Anaxandride (3). Des motifs plausibles, qui ressortiront en partie de ce travail, nous portent à croire que c'est principalement au père de la tragédie grecque que l'art demanda ses inspirations pour la représentation de cette fable.

Au rapport de Pausanias (4), quatre peintures ornaient le temple de Bacchus, situé près du théâtre à Athènes : elles représentaient divers événements de la vie merveilleuse du dieu, et entre autres la vengeance qu'il tira de Lycurgue. Une des statues du temple était l'ouvrage d'Alcamène. S'il est permis de supposer que les peintures dataient de la même époque, il s'ensuivrait qu'elles auraient été exécutées peu d'années après l'apparition de la Lycurgie d'Eschyle. Pausanias ne donne aucun détail sur la composition du tableau relatif à Lycurgue, mais la manière dont cet écrivain s'exprime (5), rapprochée des monuments de l'art qui sont parvenus jusqu'à nous, autorise à penser que c'est le même fait qui a été figuré partout, et que ceux-ci sont des imitations plus au moins libres de la peinture athénienne.

A la fin du siècle dernier, Zoëga (6) en était réduit encore à déplorer la rareté des monuments ayant trait au mythe de Lycurgue. En effet, outre le beau sarcophage qui faisait l'objet de son travail, il ne connaissait qu'une monnaie d'Alexandrie, dans le musée Borgia, et une pierre gravée de celui de Flo-

(1) Voy. O. Jahn, *Pentheus und die Mainaden*, S. 5 fgg.

(2) C'est l'opinon de M. Düntzer, *de Nævii Lycurgo*, dans le *Rheinisch. Museum*, V, S. 433 fgg.

(3) Athenæus III, p. 105 F. Cf. Meineke, *Historia crit. Comicor. græc.*, p. 371.

(4) I, 20, 2.

(5) Εἰσὶ καὶ Πενθεὺς καὶ Λυκοῦργος ὧν ἐς Διόνυσον ὕβρισαν διδόντες δίκας.

(6) *Abhandlungen*, S. 1.— Le sarcophage Borghèse y est figuré Taf. I, 1.

rence (1), qui présentassent ce sujet; et encore la première n'offre que trois figures, et la seconde qu'une seule. Depuis, la science s'est enrichie de plusieurs autres représentations intéressantes. Sans parler d'une mosaïque, dont le savant danois eut plus tard connaissance lui-même (2), deux vases peints, découverts dans des fouilles, l'un à Canosa et l'autre à Anzi, et déposés actuellement au musée de Naples, furent publiés successivement, l'un par Millin (3) et l'autre par M. Millingen (4). Quelques années après, M. Welcker (5) ajouta un nouveau monument aux précédents, en donnant la véritable interprétation d'un cratère de marbre, exposé dans le jardin Corsini à Florence, et dont le sujet avait été méconnu jusque-là (6). Presqu'en même temps, Dubois-Maisonneuve (7) faisait connaître un troisième vase

(1) Chez Gori, *Mus. Florent.*, I, tab. 92, 9; Zoëga, *Abhandlungen*, Taf. I, 2. — La collection de Stosch, aujourd'hui à Berlin, renferme une pâte antique et une cornaline représentant le même sujet : *Lycurgue détruisant à coups de hache les vignes plantées par Bacchus.* Voy. Tœlken, *Verzeichniss der vertieft geschnittenen Steine zu Berlin*, S. 204. — Dans la collection Révil à Paris existait une autre pierre gravée montrant un sujet semblable.

(2) Zoëga, *l. c.*, S. 2, not. 3. Cette mosaïque existait alors au musée de Portici; elle est conservée présentement dans celui de Naples. Voy. Gerhard und Panofka, *Neapels antike Bildwerke*, S. 143.

(3) *Description des tombeaux de Canosa*, pl. XIII. Cf. Welcker, Zoëga's *Abhandl.*, Taf. I, 3; Dubois-Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases*, pl. XXVI,1; Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, pl. CXLIX *bis*, 444 a.

(4) *Vases grecs*, pl. I, II; Welcker, *l. c.*, Taf. II, 4-5; Inghirami, *Pitture di vasi fittili*, I, tav. LV.

(5) *L. c.* S. 358.

(6) Publié par Gori, *Mus. etrusc.*, I, 15; puis par M. Welcker, *l. c.* Taf. II, 6, et par Zannoni, *Illustrazione di un antico vaso di marmo.* Firenze, 1826.

(7) *Introduction à l'étude des vases*, pl. LIII. — Outre les monuments cités ici, j'ai vu, il y a quelques années, entre les mains de M. Dubois, un vase de verre de couleur changeante. Ce vase de la forme d'un gobelet est d'une teinte verte opaque; présenté au jour, il devient transparent et d'un rouge éclatant. On y voit une composition de plusieurs figures en relief et adhérentes au corps du vase, au moyen de légers tenons. *Lycurgue* y paraît, les bras et les jambes embarrassés dans des ceps de vigne; la hache lui échappe des mains. Derrière lui est sa femme, en costume de bacchante, étendue par terre; elle semble implorer la protection de Bacchus. Le dieu armé de son thyrse et accompagné d'une panthère, arrive sur les lieux où le roi de Thrace exerçait sa fureur. Pan capripède, le bras couvert de sa chlamyde, précède le dieu des Lénées. J. W.

du musée de Naples, où le personnage principal du tableau est désigné par l'inscription ΛΥΚΟΡΓΟΣ. Le beau vase trouvé à Ruvo, en 1834, et qui est allé grossir les trésors archéologiques du musée de Naples, est le dernier monument de cette série de représentations du châtiment de Lycurgue, et n'en est ni le moins intéressant ni le moins curieux. C'est ce vase que nous publions ici et que nous allons essayer d'expliquer.

Au centre de la composition qui décore le côté principal (pl. XVI, B), on remarque le roi thrace se précipitant sur sa femme et levant des deux mains la bipenne (1), dont il s'apprête à la frapper. Son regard et le désordre de ses vêtements indiquent le transport frénétique auquel il est en proie. *Lycurgue* est chaussé de bottines et vêtu d'une tunique courte serrée autour des reins par une ceinture ; la partie supérieure de cette tunique déchirée ou détachée, laisse sa poitrine à nu. Sa chlamyde, soutenue encore par son bras gauche, est sur le point de glisser et de tomber ; un glaive est suspendu à son côté (2). La reine des Édoniens cherche un refuge à l'autel d'une divinité ; elle s'attache avec un bras au simulacre de la déesse, tandis qu'elle avance l'autre bras pour détourner le coup qui la menace. Cependant *Dryas* (3), leur fils, a saisi son père par le milieu du corps, et, se tenant suspendu à lui, fait de vains efforts pour l'empêcher de consommer son horrible projet. Le jeune prince porte le même costume que Lycurgue, et est en outre coiffé du bonnet commun aux Thraces et aux Asiatiques. De l'autre côté de l'autel, une femme, vêtue à la manière de Diane, semble s'éloigner avec effroi de cette scène

(1) La hache de Lycurgue est appelée βουπλήξ par Homère, (*Iliad.* VI, 135), et par Nonnus, *Dionys.*, XX, 186, 315 passim. — Ovide (*Metam.*, IV, 22, donne au roi des Édoniens l'épithète de *bipennifer*, et Sénèque (*OEd.*, 451) celle de *securifer*. Du reste, les œuvres de l'art ont fait suffisamment connaître que la hache à deux tranchants était la forme de cet instrument chez les Thraces et les autres peuples du nord de la Grèce.

(2) C'est avec cette arme qu'il tue sa femme dans la peinture de Canosa et aussi sur le cratère Corsini, autant qu'on peut en juger d'après l'attitude de la figure.

(3) Lycurgue avait pour père Dryas ; son fils portait en conséquence le nom de son aïeul, d'après un usage généralement suivi chez les Grecs.

d'horreur. Aux pieds du roi barbare, on voit gisant à terre une cuisse d'animal, reste sans doute d'une victime immolée à la déesse.

A gauche de ce groupe central, deux *bacchantes* se livrent à des danses joyeuses au son des cymbales et du tympanum. Du côté opposé, une autre *bacchante* danse également en frappant sur un tambourin. Ces femmes ne semblent nullement préoccupées du drame sanglant qui se passe au milieu d'elles. A l'extrémité de la composition, *Bacchus* est assis à côté de *Libera*, sur laquelle il s'appuie de la main droite; les deux divinités portent le thyrse dans la main gauche (1). Le dieu contemple paisiblement le double spectacle des joies bruyantes des bacchantes et des fureurs sanguinaires de son ennemi, et la vengeance qu'il exerce sur le contempteur de sa divinité n'altère en aucune façon sa douce sérénité. On aperçoit à terre du même côté, trois objets figurés d'une manière assez négligée, mais qui paraissent être une cymbale, un tambour ou une patère, et une lyre (2). Tout ce tableau est admirable de composition. Les contrastes y sont ménagés avec une habileté qui révèle un artiste peu ordinaire, et confirme la

(1) Bien qu'Euripide (*Bacch.*, 943) fasse dire à Bacchus que le thyrse se porte de la main droite en le soulevant du pied droit, les artistes ne paraissent pas avoir tenu compte de cette règle. Les monuments figurés nous montrent cette arme des bacchantes indifféremment dans l'une ou dans l'autre main.

(2) Après l'alliance des religions d'Apollon et de Bacchus, la lyre fut donnée aussi à ce dernier; les œuvres de l'art en fournissent plus d'une preuve. Voy. Callistrat., *Imagin.*, c. 8, p. 155, ed. Jacobs. Cf. Creuzer et Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. III, part. I, p. 122. Mais la présence de cet instrument auprès de Dionysus, alors que les deux cultes se trouvent mis en opposition, paraît peu rationnelle. Nous devons même renoncer à justifier cette particularité par l'autorité d'Eschyle, puisqu'au ugement des plus grands critiques, les mots suivants chez Aristophane (*Thesmophor.* 137 sq.),

........................τί βάρβιτος
Μέλει κροκωτῷ; τί δὲ λύρα κεκρυφάλῳ;

n'appartiennent pas au poëte tragique, et par conséquent concernent Agathon seul et non Dionysus. Voy. Welcker, *Nachtræge zur Trilogie*, S. 106; Hermann, *de Æschyli Lycurgia*, p. 14.

conjecture émise plus haut, à savoir que nous avons sous les yeux l'imitation de quelque peinture célèbre.

Après cette description générale et rapide de la composition principale de notre vase, nous avons besoin de revenir à l'explication des détails. La scène se passe probablement non loin du palais de Lycurgue (1), dans un endroit consacré à la divinité dont nous voyons la statue et l'autel. Cette divinité est sans doute *Cotys* (2), à qui les Édoniens rendaient un culte particulier (3). Les fêtes célébrées en son honneur s'appelaient Κοτύττια (4); elles offraient la ressemblance la plus frappante avec celles de Cybèle, cómme aussi avec les Dionysies qui étaient une imitation de ces dernières (5). Il est même probable que Cotys n'est autre que la grande déesse phrygienne, déguisée sous un nom thrace (6). Cette conjecture qui découle comme induction naturelle du rapprochement fait par Strabon, se trouve confirmée par notre peinture; la divinité qui y est figurée porte une couronne tourrelée et un voile, attributs donnés à Cybèle dans les représentations de l'art. Quant à l'objet que nous voyons dans la main gauche de l'idole, il a plutôt l'apparence d'une patère que d'un tambourin. Strabon distingue nominalement, il est vrai, les Κοτύττια

(1) Sur le vase publié par Dubois-Maisonneuve, se voit une colonne qui semble indiquer la demeure royale.

(2) On l'appelait aussi Cotytto. Schol. *ad* Annæ *Alex.*, p. 58, 3, ed Hœschel : Ἡ Κοτυττὼ ἥτις καὶ Κότυς. Cf. Juvenal., *Sat.* II, 92.

(3) Strabo X, 16, p. 470 : Τούτοις δ'ἔοικε καὶ τὰ παρὰ τοῖς Θρᾳξί, τά τε Κοτύττια, καὶ τὰ Βενδίδεια, παρ' οἷς καὶ τὰ 'Ορφικὰ τὴν καταρχὴν ἔσχε· τῆς μὲν οὖν Κότυος τῆς ἐν τοῖς Ἠδωνοῖς Αἰσχύλος μέμνηται καὶ τῶν περὶ αὐτὴν ὀργάνων. Εἰπὼν γὰρ « Σεμνὰ Κότυς » ἐν τοῖς 'Ηδωνοῖς (d'après Hermann, *l. c.* p. 8) .... ταῦτα γὰρ ἔοικε τοῖς Φρυγίοις.

(4) Voyez sur les *Cotyttia*, Buttmann, *Ueber die Kotyttia und die Baptæ* dans les *Abhandlungen der Berlin. Academ. der Wissentschaft.*, 1822-23, et dans son *Mythologus*, Bd. II, S. 159 fgg.; Lobeck, *Aglaopham.* Epimet. XI, t. II, p. 1007 sqq.; Fritzsche, *Quæst. Aristoph.*, I, p. 201 sqq.; Meineke, *Historia critic. Comicor. gr.*, p. 119 sqq.

(5) Cf. Lobeck, *l. c.*, p. 1014 sqq.

(6) *Cotyæum* en Phrygie était un des principaux siéges du culte de Cybèle. Voy. Frœlich, *Tentam. nummorum*, p. 340; Creuzer, *Symbolik*, II, S. 365, 3ter Ausg.

d'avec les Βενδίδεια, mais il reconnaît au fond la conformité de ces deux fêtes, puisqu'il les compare à celles de Cybèle et de Bacchus, et qu'il les regarde comme le berceau commun des mystères orphiques. Bendis était, comme on sait, la même que l'Artémis des Grecs (1). Or, Bendis s'identifiait aussi avec la grande déesse phrygienne (2). Cette double confusion des deux divinités thraces avec celle de Phrygie est certes de nature à en faire supposer une troisième qui tendrait à établir l'identité de ces deux déesses. Nous croyons donc ne pas nous tromper en considérant Cotys, non-seulement comme identique avec Cybèle, mais encore avec Artémis-Séléné (3), dont le culte était associé à celui d'Hélius-Apollon. Dans les *Édoniens* d'Eschyle, les sujets de Lycurgue étaient occupés de la célébration des fêtes de Cotys, lors de l'arrivée de Bacchus avec ses ménades et ses satyres, et leur état momentané d'exaltation prépara l'accueil empressé que reçurent le dieu étranger et son culte, au grand dépit de Lycurgue (4).

D'après certains auteurs (5), le roi thrace, dans sa fureur, n'aurait immolé que son fils; selon d'autres (6), le fils et la femme partagèrent le même sort. Le peintre du vase publié par Dubois-Maisonneuve, a suivi la première version. La pein-

(1) Hesychius, t. I, p. 719. Βένδις ἡ Ἄρτεμις. Id. *voc.* Δίλογχον. t. I, p. 997. Τὴν γὰρ Σελένην Βένδιν καὶ Ἄρτεμιν νομίζουσιν. Palæphat. c. 32.

(2) Hesychius, t. II, p. 365, *voc.* Κυβήκη· καὶ Θρηΐκη. Βένδιν ἄλλοι δὲ Ἄρτεμιν. On se rappellera que, dans plusieurs peintures de vases, Artémis est coiffée d'une espèce de modius ou de calathus qui offre une parfaite ressemblance avec la couronne de tours de Cybèle. Voy. Gerhard, *Auserlesene griech. Vasenbilder*, I, Taf. XV, XVII, S. 60; Roulez, *Bulletins de l'Académie de Bruxelles*, t. IX, n° 2, p. 157 (*Mélanges*, fasc. IV).

(3) L'identité de Cotys, tant avec Diane qu'avec Cybèle, avait déjà été soupçonnée par Lobeck, *Aglaopham.*, I, p. 291. L'invocation suivante, qui paraît s'adresser à cette déesse s'accorde bien avec le caractère que nous lui attribuons. Æschyl. *ap.* Orion. Theb. *Etymol.*, p. 26, 4 : Δέσποινα νύμφη δυσχίμων ὀρῶν ἄναξ.

(4) Longin. *de Sublim.*, sect. IV, § 6, p. 363, ed. Weiske : Καὶ παρὰ μὲν Αἰσχύλῳ παραδόξως τὰ τοῦ Λυκούργου βασίλεια κατὰ τὴν ἐπιφάνειαν τοῦ Διονύσου θεοφορεῖται, ἐνθουσιᾷ δὲ δῶμα, βακχεύει στέγη.

(5) Apollodor., III, 5, 1; Propert., III, 15, 23.

Hygin., *Fab.* 132

ture du vase publié par M. Millingen est conforme à la seconde : Dryas y a déjà reçu le coup fatal, et la hache meurtrière est suspendue sur la tête de sa mère renversée par terre. On ne peut affirmer que, dans l'intention de l'auteur de la composition de notre vase, le fils qui vient au secours de sa mère, doive à son tour être immolé; mais la supposition contraire serait moins rationnelle, puisqu'elle manquerait de l'autorité des textes. La peinture de Canosa montre la mort de la reine des Édoniens seule ; Dryas ne figure même pas dans le tableau. Cette malheureuse femme est vraisemblablement aussi l'unique victime sur le cratère Corsini ; car la figure qui se trouve sur l'autel et qu'elle tient embrassée, de la même manière que sur le vase de Ruvo, paraît être, non pas son fils auquel elle veut faire un rempart de son corps (1), mais plutôt la statue d'une divinité (2), et nous pensons avec M. Panofka (3) que c'est *Apollon*. Cette opinion, fondée principalement sur des motifs d'art, se trouve confirmée encore par l'hypothèse que nous avons avancée plus haut sur le caractère de Cotys et sur ses rapports avec Hélius-Apollon ; nous aurons occasion plus bas de faire valoir de nouvelles considérations en faveur de notre explication. Enfin, sur le sarcophage Borghèse, il n'y a non plus qu'une femme qui succombe sous les coups de Lycurgue. Il est vrai que, selon l'interprétation qu'on a donnée de ce monument, il ne concernerait pas la mort de la reine des Édoniens, mais la métamorphose de la nymphe Ambrosie. Nous n'avons point la prétention de condamner irrévocablement une explication défendue par l'autorité d'illustres archéologues (4); nous demanderons néanmoins la permission d'exposer les raisons qui jettent du doute dans notre esprit. L'explication de ces savants se fonde sur une légende rapportée par Nonnus (5); mais il faut faire attention à une chose

(1) C'est l'opinion à laquelle s'est arrêté M. Welcker, *zu Zoëga's Abhandl.*, S 358; *Nachtræge zur Trilogie*, S. 116, not. 37, et dans le *Kunstblatt*, 1829, n° 15.

(2) Voy. Zannoni, *ubi suprà*.

(3) *Antiques du Cabinet Pourtalès*, p. 44.

(4) Zoëga, *Abhandl.*, ed. Welcker, S. 5 fgg.; Millin, *Tombeaux de Canosa*, p. 42, not. 3; Guigniaut, *Religions de l'antiq.*, Explication des planches, p. 182.

(5) *Dionysiac.*, XXI, 17 sqq.

c'est que, dans la même légende, au moment de l'événement raconté par le poëte, Bacchus s'est déjà enfui chez Thétis, tandis que le bas-relief nous le montre dans une attitude de triomphe et jouissant du spectacle de sa vengeance. D'après le même poëte, Lycurgue combat les ménades comme un homme sauvage et féroce, mais il n'est point aveuglé par un délire furieux comme l'indique sur le monument la présence de deux Érinnyes, prises (1) à tort pour des bacchantes, adversaires du roi thrace. D'un autre côté, lorsqu'on réfléchit à la grande analogie de la composition du sarcophage avec celle des vases peints qui représentent, sans aucun doute, la fin tragique de la femme de Lycurgue, il est difficile de ne pas y voir un seul et même sujet. Un premier motif qui a contribué à former l'opinion que nous combattons, c'est qu'Ambrosie, saisie par Lycurgue, ayant imploré la Terre, fut métamorphosée en vigne (2), et que le sculpteur a placé précisément un cep de vigne à côté de la femme couchée par terre. Mais l'épouse de Lycurgue, sur le vase d'Anzi, n'est-elle pas tombée également au pied d'un myrte, et sur l'un des monuments comme sur l'autre, la vigne ou l'arbre n'indique-t-il pas simplement que la scène se passe dans la forêt du mont Pangée ou dans le bois consacré à Cotys ? Un second motif beaucoup plus grave, c'est que la figure dont il s'agit a la tête couronnée de pampres. Cependant, cet attribut donné à la femme de Lycurgue peut encore se justifier facilement. Eschyle avance que le délire bachique avait pénétré jusque dans le palais du roi (3). L'assertion du poëte autorise à supposer que la reine elle-même était au nombre des prosélytes du nouveau culte, et que, comme la mère et la femme de Penthée chez Euripide (4), elle avait pris le costume et les attributs des bacchantes. D'ailleurs pourquoi, d'après la tradition, Lycurgue immole-t-il les siens ? C'est que, dans son

(1) *Religions de l'antiquité*, *l. c.*

(2) Nonnus, *Dionys.*, XXI, 24 sqq.

(3) Voyez ci-dessus (p. 118, note 4) le fragment d'Eschyle conservé par Longin.

(4) *Bacch.*, 229, 1092, etc.

délire, il s'imagine abattre un cep de vigne (1). Or, l'artiste, en entournant en quelque sorte de pampres la malheureuse victime, n'aurait-il pas eu l'intention de faire allusion à cette circonstance ?

Revenons maintenant à notre peinture, où il nous reste encore à déterminer la figure qui se trouve à droite de l'autel de Cotys. Son costume et deux mèches de cheveux qui semblent figurer des serpents, pourraient la faire prendre pour une furie. Cependant la place qu'elle occupe dans la composition, et surtout son attitude paraissent indiquer que, loin de pousser Lycurgue au crime, elle a horreur de son action. Nous croyons donc plutôt devoir reconnaître dans cette figure une bacchante ; elle offre, en effet, une ressemblance parfaite avec celle du vase de Canosa, que Millin avait regardée à tort comme une furie. On se demandera sans doute pourquoi elle est vêtue d'une manière différente des autres ménades ? Peut-être, en lui donnant le costume thrace, l'artiste a-t-il voulu indiquer que c'était une des femmes indigènes qui avaient embrassé le culte de Bacchus (2), et la distinguer ainsi des suivantes du dieu. Une circonstance semble venir à l'appui de notre conjecture, c'est que, seule entre toutes ses compagnes, elle se préoccupe des suites déplorables de la fureur de Lycurgue.

Puisque nous venons de parler des furies, on voudra bien nous permettre à ce propos quelques observations, qui, pour être étrangères à notre peinture, ne le sont aucunement au sujet qui nous occupe. Le vase publié par M. Millingen offre une figure ailée, planant dans les airs au milieu d'un cercle lumieux et rayonnant ; elle porte d'une main une torche, et de l'autre un dard qu'elle tient levé sur le roi des Édoniens. Pour l'intelligence de ce personnage, il est utile de se rappeler que, dans son Hercule furieux, Euripide fait amener, sur le théâtre, par la messagère des dieux, Lyssa ou la Rage (3). Nous n'avons

(1) Apollodor., *l. c.* ἀμπέλου νομίζων κλῆμα κόπτειν.

(2) M. Creuzer la prend pour une *Mimallone* ou Amazone bachique. Voy. *Religions de l'antiq.* trad. par M. Guigniaut, t. III, part. I, p. 131 et suiv.

(3) Euripid., *Hercul. fur.*, 822 sqq.

pas l'intention d'examiner si Eschyle a pu se servir ou non d'un pareil expédient. L'exemple d'Euripide suffisait seul pour inspirer un artiste dans une situation identique. Nous ne voulons pas dire cependant que la figure en question est ou Lyssa ou Érinnys, et que le cercle lumineux est ici la seule indication qui puisse faire penser à Iris. Une pareille manière de s'exprimer ne serait pas, ce me semble, conforme aux habitudes de l'art grec. Nous pensons plutôt qu'Iris remplit elle-même l'office de furie et lance le délire sur Lycurgue (1). Nous nous étonnons d'autant moins de voir un pareil rôle attribué à cette déesse, que nous avons constaté ailleurs (2) son identité accidentelle avec Éris, laquelle se rapproche à son tour d'Érinnys (3). En revanche, la scène de l'Hercule furieux, dont il a été fait mention plus haut, fournit, selon nous, la véritable raison de la présence de Mercure sur le vase de Canosa : ce n'est pas, comme l'a cru Millin (4), en sa qualité de psychopompe que le dieu y apparaît ; il est venu amener Lyssa ou Érinnys à côté de laquelle il se tient.

Le revers du vase de Ruvo (pl. XVI, A) représente le lever

(1) M. Millingen (p. 2) est dans l'erreur lorsqu'il avance qu'Iris vient par ordre de Junon pour exciter Lycurgue contre Bacchus (Nonnus, *Dionys.*, XX, 184). Cette remarque a déjà été faite par M. Welcker (*Abhandlung.*, S. 357). Dans un autre endroit (*Nachtræge zur Trilogie*, S. 116 fg.), le même savant suppose que l'arme de la déesse est dirigée contre les yeux du roi thrace, auquel, suivant Homère, Jupiter ôta la vue. La même idée a été mise en avant par M. Inghirami, *Vasi fittili*, I, p. 97 ; mais elle est plus spécieuse que fondée en raison. D'après l'auteur de l'*Iliade*, le maître des dieux frappe Lycurgue de cécité pour le punir de son impiété. Au contraire, selon la version suivie par le peintre et étrangère à la tradition homérique, sa conduite envers Dionysus est punie par le délire, qui cause le massacre des siens. L'instrument dont Iris est armée est l'aiguillon qui excite la fureur du roi parricide ; nous retrouvons le même instrument dans les mains d'Érinnys sur le vase de Canosa. M. Millingen lui donne le nom de βουπλήξ, dénomination que l'on peut accepter, puisque ce mot réunit la double signification d'aiguillon et de hache. Eustath., *ad Iliad.* VI, 135 : Βουπλὴξ δὲ βούκεντρον ἢ πέλεκυς βοὸς ἀναιρετικός.

(2) *Bulletins de l'Académie de Bruxelles*, 1843, n° 4, t. X, part. I, p. 387. (*Mélanges*, etc. fasc. IV.)

(3) Hesiod., *Oper.*, 801 sq. Cf. Osann *ad.* Ann. Cornut., *de Natura Deor.*, p. 258.

(4) *Tombeaux de Canosa*, p. 43. M. Welcker, tout en adoptant cette opinion, trouve cependant qu'elle restreint le rôle d'Hermès dans des limites trop étroites. *Abhandl.*, S. 355, not. 6.

du Soleil (1). Au milieu du tableau, Hélius, monté sur son quadrige, sort du sein de l'Océan; il est vêtu, à la manière des auriges, d'une tunique talaire, qui, attachée autour des reins, et soutenue par deux bandelettes se croisant sur la poitrine, laisse à nu la partie supérieure du corps; sa chlamyde, flotte sur ses épaules; un nimbe entoure sa tête. Il dirige ses coursiers de la main gauche, et de la droite il tient une baguette (2) en guise de fouet, pour stimuler au besoin leur ardeur. En avant des chevaux vole une figure ailée, effacée à demi, et dont on ne voit plus qu'un bout d'aile, une main et les jambes recouvertes d'une tunique longue, légère et presque transparente. Cette figure paraît conduire les chevaux du Soleil; elle portait probablement dans la main gauche un flambeau, et une bandelette dont les bouts seulement sont encore visibles (3). A ne considérer que sa position, cette figure doit être Phosphorus ou l'Aurore; la tunique longue, dont elle est vêtue, tranche la question en faveur de la dernière (4). Souvent la déesse représente seule la naissance du jour; elle apparaît sur un char traîné par deux ou quatre chevaux (5); quelquefois, au contraire, son char est

(1) Cette peinture a été publiée par M. Gerhard, *Ueber die Lichtgottheiten*, Taf. II, 4. (*Abhandl. der Berliner Akadem. der Wissenschaften*, 1838.)

(2) La baguette remplace le fouet sur beaucoup de vases; voyez, par exemple, Millin, *Tombeaux de Canosa*, pl. V; Panofka, *Musée Blacas*, pl. XVII; Passeri, *Picturæ Etruscor. in vasc.*, tab. CCLXVIII. Une coupe inédite à figures rouges du musée du Louvre. Cette coupe vient d'être publiée dans l'*Élite des mon. céramographiques*, tom. II, pl. CXIII. Cf. Millin, *l. c.*, p. 26, not. 5.

(3) Nous remarquons également une bandelette dans la main gauche de Phosphorus précédant le char de l'Aurore, sur le vase de Canosa; Millin, pl. V.

(4) C'est effectivement l'Aurore que nous offre le dessin de M. Gerhard, exécuté après la restauration du vase. Au lieu du flambeau que, selon nous, elle portait, on lui a donné un fouet.

(5) Stamnus, avec l'inscription Ηεος, au musée Grégorien; *Museum etr. Gregor.*, t. II, tab. XVIII, 2; Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, Taf. LXXIX und LXXX; Lenormant et de Witte, *Élite des mon. céramographiques*, tom. II, pl. CIX et CIX, A. Intérieur d'une coupe du musée de Berlin; Gerhard, *Trinkschalen*, etc., Taf. VIII. Un miroir étrusque; Raoul-Rochette, *Monum. inéd. d'antiq. figurée*, pl. LXXII, A, n° 1. Cf. Millin, *Vases peints*, I, pl. LVI; II, pl. XXXVII; de Witte, *Catalogue Durand*, p. 71, n°s 231, 232.

suivi par celui du Soleil (1). Sur notre vase, l'Aurore occupe la place et remplit les fonctions de Phosphorus. Dans les représentations nombreuses où elle poursuit Céphale, nous la voyons tantôt ailée, tantôt sans ailes; mais dans les scènes analogues à celle que nous avons sous les yeux, les ailes devenaient indispensables alors qu'on lui enlevait son char. Le sarcophage de l'église de Saint-Laurent hors des murs à Rome (2) montre aussi la déesse volant à côté des chevaux du Soleil. L'Océan, qui ailleurs est figuré par des flots (3), et le plus souvent par des poissons, est indiqué sur le vase de Ruvo par la présence de Posidon armé de son trident, et assis sur un rocher (4). Au dessous des chevaux du Soleil, nous remarquons un chien qui attaque un serpent; c'est l'emblème de la lutte entre le feu et l'élément humide, représentés, l'un par le chien Sirius (5), l'autre par une espèce de serpent qui vit dans l'eau (ὕδρος, hydre) (6). Si l'on considère attentivement la tête du chien que nous avons sous les yeux, on lui trouvera une grande ressemblance avec le loup, et il serait possible même que ce fût ce dernier animal que le peintre eût voulu représenter. En effet, la présence du *loup* peut s'expliquer très-bien ici. Le mot λύκος n'a pas seulement la signification de *loup*, mais aussi celle de *soleil*; de même que λύκη indique le jour naissant (7); c'est pourquoi des médailles d'Argos montrent réunies une figure de *loup* et la tête d'*Apollon-Lycius* (8). En outre, le nom de

(1) Le vase de Canosa cité plus haut, p. 123, note 2; et le grand vase de Ruvo publié dans les *Monumenti inediti dell' Instit. arch.*, vol. II, tav. XXXII.

(2) Publié par M. Raoul-Rochette, *l. c.*, n° 2.

(3) Sur le beau cratère de la collection du duc de Blacas. Panofka, *Musée Blacas*, pl. XVII.

(4) Nous rencontrons encore Posidon assis devant le char du Soleil sur le grand vase de Ruvo dans les *Monum. ined. dell' Inst. arch.*, II, tav. XXXI. Cf. Gerhard, *Ueber die Lichtgottheiten*, S. 390.

(5) Cf. Gerhard, *l. c.* S. 387.

(6) Hesychius, t. II, p. 1445. Ὕδρος· ὄφις. Cf. Suidas, *sub voc.*; Photii *Lexicon*, p. 451, ed. Hermann; Aristot., *Hist. anim.*, III, 8; Cic., *Academ.* IV, 38; Lucan., IX, 720 : *et natrix violator aquæ.*

(7) Voy. Creuzer, *Symbolik und Mythologie*, Th. II, S. 533, 3ter. Ausg.

(8) Pellerin, *Recueil* etc., t. I, pl. XX, n° 1, 4.

Lycurgue (1) dérive du même mot λύκος, et le serpent est consacré à Bacchus; il en résulte que l'image symbolique du combat des deux principaux éléments contient en même temps une allusion ingénieuse à la lutte entre le roi des Édoniens et Bacchus, lutte figurée de l'autre côté du vase.

A l'extrémité de la peinture, à gauche du spectateur, se voient deux femmes (2), dont l'une est appelée *Eutychia* par M. Gerhard (3). Nous préférons, quant à nous, la prendre pour *Thétis*, accompagnée d'une néréide, peut-être *Eurynome* qui porte un éventail. La présence de la déesse rappelle l'asile qu'elle accorda au fils de Sémélé poursuivi par Lycurgue (4).

Maintenant que nous connaissons les deux compositions principales qui décorent le vase de Ruvo, il nous reste à rechercher la connexion qui peut exister entre elles. Un premier rapport général, c'est l'antagonisme entre le culte d'Hélius-Apollon et celui de Bacchus; et si nous voulons considérer ce dernier dieu comme Dionysus Chthonius, nous aurons, à un autre point de vue, une divinité de l'hémisphère supérieur opposée à une divinité des régions infernales. Mais il paraît exister en outre entre les deux tableaux un rapport d'un autre genre qui se rattache à des faits précis, rapport semblable à celui qui existe entre deux pièces d'une trilogie. Ce rapport qui lie les deux scènes l'une à l'autre, aura probablement été fourni à

(1) M. Creuzer a déjà remarqué, dans le nom de Lycurgue, une allusion au culte d'Apollon. *Relig. de l'antiq.* trad. par M. Guigniaut, t. III, part. I, p. 108, 109.

(2) On remarquera une différence notable entre le dessin de M. Gerhard et le nôtre, relativement à la dernière figure. Dans notre gravure, elle est munie d'un long bâton. Cette particularité, jointe à son caractère peu décidé, nous l'avait fait prendre d'abord pour Bacchus se réfugiant dans les bras de Thétis. Mais quand on compare cette figure à d'autres figures analogues, on reste convaincu qu'il faut y reconnaître une femme.

(3) *Ueber die Lichtgottheiten*, S. 390 et 396.

(4) Homer., *Iliad.* VI, 137; Pherecyd., *ap.* Hygin. *Poet. Astron*, II, 21, p. 395, et Mythograph. Vatic., I, 120, p. 39, ed. Bode; (Pherecyd., *Fragm.* p. 109, ed. Stürz); Apollodor; *l. c.*; Agatharchides *ap.* Phot. *Bibl.* 250, p. 444, ed. Bekker; Nonnus, *Dionys.* XX, 354 sqq.; Schol. *ad* Lycophron., 273, p. 717, ed. Müller.—Nous ne savons pas si chez Eschyle il était question de la fuite de Bacchus dans la mer. M. Welcker pense que non (*Nachtræge*, S. 115). Pourquoi cependant le récit de cette fuite n'aurait-il pas pu se faire par un messager?

l'artiste par Eschyle lui-même. Un fait constaté par le témoignage formel d'un texte ancien (1), c'est que le poëte tragique faisait périr *Orphée* par la main des *Bassarides*, dans la deuxième tragédie de sa *Lycurgie*(2). Il est probable même qu'il était déjà question d'Orphée dans les *Édoniens*, et que c'est au chantre de Thrace (3), et non à Silène (4), que s'applique le mot Μουσόμαντις, dans un fragment de cette pièce conservé par le Scholiaste d'Aristophane (5). On peut croire qu'Orphée intervenait dans cette tragédie, de même que Tirésias dans les Bacchantes d'Euripide, mais avec des intentions toutes différentes. Le sort que lui firent subir les Bassarides prouve que, loin d'employer l'autorité de son caractère sacré à favoriser l'introduction du nouveau culte, il le repoussa lui-même, et ne fit que confirmer Lycurgue dans ses sentiments hostiles à Dionysus. D'où pouvait provenir une pareille opposition, si ce n'est d'un autre culte auquel il s'était voué ? Or, la divinité qui recevait les hommages d'Orphée, c'était Hélius, auquel il donnait aussi le nom d'Apollon, et qu'il regardait comme le plus grand des dieux. Se levant chaque nuit, il se rendait à la première lueur du crépuscule sur le mont Pangée, et y attendait le lever de l'astre du jour, pour que le premier objet qui frappât sa vue fût Hélius (6). Il devient évident, selon nous, que le tableau retracé sur le vase de Ruvo est préci-

(1) Eratosthen. *Catasterism.*, c. 24.

(2) Il serait hors de propos d'examiner ici si cette pièce se bornait à l'exposé de la fin tragique d'Orphée (Hermann, *de Æschyl. Lycurgia*, p. 20 ; Bode, *Geschichte der Hellen. Dichtkunst*, B. II, Th. I, S. 334), ou si plutôt elle ne comprenait pas également les funestes suites de la fureur de Lycurgue.

(3) Hermann, *l. c.*, p. 16 sq.

(4) Welcker, *Nachtræge zur Trilogie*, S. 112.

(5) *Ad Aves*, 277 : Τίς ποθ' ἔσθ' ὁ μουσόμαντις ἄλλαλος. κ. τ. λ. AEschyl. *Fragm.* 9, p. 179, ed. Ahrens.

(6) Eratosthen. *Cataster.*, c. 24 : ὃς (Ὀρφεὺς) τὸν μὲν Διόνυσον οὐκ ἐτίμα, τὸν δὲ Ἥλιον μέγιστον τῶν θεῶν ἐνόμιζεν εἶναι, ὃν καὶ Ἀπόλλωνα προσηγόρευσεν, ἐπεγειρόμενός τε τῆς νυκτὸς κατὰ τὴν ἑωθινὴν ἐπὶ τὸ ὄρος τὸ καλούμενον Πάγγαιον, προςέμενε τὰς ἀνατολάς, ἵνα ἴδῃ τὸν Ἥλιον πρῶτον. Ὅθεν ὁ Διόνυσος ὀργισθεὶς αὐτῷ ἔπεμψε τὰς Βασσαρίδας, ὥς φησιν Αἰσχύλος ὁ ποιητής, αἵ τινες αὐτὸν διέσπασαν, καὶ τὰ μέλη διέῤῥιψαν χωρὶς ἕκαστον· αἱ δὲ Μοῦσαι συναγαγοῦσαι ἔθαψαν ἐπὶ τοῖς λεγομένοις Λειβήθροις.

sément celui du spectacle auquel le fils de Calliope se plaisait à assister, et qui lui valut la colère de Dionysus (1). L'antagonisme des cultes des deux divinités solaires, comme on sait, ne dura pas toujours; il y eût à la fin tolérance réciproque et même fusion (2). Par une conséquence naturelle, Orphée nous apparaît, dans beaucoup de traditions, comme le favori et le protégé de Bacchus, et Lycurgue lui-même, après sa mort, fut confondu avec Dionysus dans les honneurs divins que lui rendirent les Thraces (3).

Nous avons à dessein différé jusqu'ici une observation relative aux trois figures de femmes qui occupent l'extrémité gauche du sarcophage Borghèse. Zoëga les avait prises pour les Muses (4); mais M. Welcker préfère y voir les Parques (5). L'intervention des Muses dans les Bassarides d'Eschyle, où elles donnent la sépulture aux restes mutilés d'Orphée (6), nous semble favorable à la première de ces deux interprétations. Nous sommes loin, toutefois, de penser, avec le savant danois, que le sculpteur les y a figurées comme déesses hostiles à Lycurgue, selon une tradition mentionnée par Sophocle (7). Au contraire, conformément à l'esprit de la légende d'Eschyle, ces divinités acolythes d'Apollon doivent être amies de Lycurgue aussi bien que d'Orphée, rapprochés par leur haine commune pour le culte du nouveau dieu. Or, remarquons que, placées derrière le roi des Édoniens, elles forment un groupe opposé à celui du fils de Sémélé et de sa suite. Il est donc vraisemblable qu'elles sont là pour protéger Lycurgue; mais leur pro-

(1) La présence, à la cour du roi des Édoniens, d'Orphée, adorateur d'Apollon, vient à l'appui de l'explication que nous avons adoptée relativement à la figure juvénile que le cratère Corsini montre debout sur un autel.

(2) Voyez Creuzer, *Religions de l'antiquité*, t. III, part. I, p. 116 et suiv. p. 122.

(3) Strabo. *l. c.* Καὶ τὸν Διόνυσον δὲ καὶ τὸν Ἠδωνὸν Λυκοῦργον συνάγοντες εἰς ἕν, τῶν ἱερῶν τὴν ὁμοιοτροπίαν αἰνίττονται. Nonnus, *Dionys.*, XXI, 156 sqq.

(4) *Abhandl.*, S. 9 fg. Cf. Guigniaut; *Religions de l'antiq.*, explication des planches, p. 181.

(5) *Nachtræge zu Zoëga's Abhandl.*, S. 359 fg.

(6) Voir le passage d'Ératosthène cité plus haut, p. 126, note 6.

(7) *Antigon.*, 965.

tection doit céder devant la puissance supérieure de Dionysus.

Au-dessous des deux tableaux dont nous nous sommes occupé jusqu'ici, il existe un second rang de figures (pl. XVII) qui fait le tour du vase sans interruption. Nous y voyons la représentation d'une de ces scènes des mystères dont la signification était peut-être une énigme dans l'antiquité même pour les personnes non initiées; et il semblerait que c'est à dessein que les peintres se sont abstenus d'y placer des inscriptions. Les efforts tentés par la science moderne pour soulever le voile qui nous dérobe l'intelligence de ces sujets n'a pas amené encore des résultats bien positifs et d'une application générale. On a expliqué avec plus ou moins de bonheur et de vraisemblance quelques attributs, quelques figures isolées et même quelques groupes. Mais nous ne savons s'il est une seule de ces compositions dont tout l'ensemble ait reçu une interprétation qui ne laisse plus dans les esprits non prévenus aucun doute, aucun scrupule. De plus, on ne peut pas toujours déterminer à quelle espèce de mystères telle représentation appartient; si c'est aux Thesmophories (1), aux Éleusinies ou aux Dionysies. Il y en a même parmi ces représentations qui portent des signes évidents d'un mélange des rites du culte de Dionysus et de celui de Déméter et de sa fille.

D'après les considérations qui précèdent, nous nous bornerons à donner la description de la peinture inférieure du vase de Ruvo; nous l'accompagnerons de quelques observations, sans les présenter toutefois, et sans les regarder nous-même comme une véritable explication. Remarquons d'abord que le tableau se compose de quatorze figures, groupées deux à deux, dont sept correspondent à chacune des faces du vase. Dans ces figures, il y a sept femmes et sept hommes, en rangeant parmi ces derniers les trois figures androgynes. Ce nombre sept était

(1) Les Thesmophories étaient une fête des femmes; les peines les plus rigoureuses en excluaient les hommes. Aristoph., *Thesmoph.* 633 sq. 1156. Peut-on alors rapporter à cette fête des peintures de vases où sont figurés à la fois des femmes et des éphèbes? C'est pourtant ce qu'a fait dernièrement encore un archéologue des plus connus pour son esprit judicieux, M. Millingen, dans les *Ann. de l'Inst. arch.*, vol. XV, p. 90.

sacré dans les religions antiques (1). Observons, en outre, que la composition présente deux groupes distincts, l'un de huit et l'autre de six figures, dans chacun desquels la femme qui tient une lyre paraît être le personnage principal.

La première figure, en commençant par la gauche, est celle d'une femme ayant les attributs de Vénus. Elle porte dans la main gauche une bandelette, et sur le poignet droit un oiseau, la colombe (2) ou l'iynx (3); derrière elle croît un myrte. Cette femme pose un pied sur une pierre, et, le bras appuyé sur le genou, se penchant vers le jeune homme qui se retourne de son côté, elle lui montre l'oiseau, et semble vouloir agir sur son esprit par la persuasion. Celui-ci, couronné de myrte et assis sur sa chlamyde, tient un bâton et une coupe, contenant le breuvage sacré des mystères, le *cycéon* (4); il fait face à une autre femme pour laquelle, sans doute, on cherche à exciter chez lui de l'amour. Cette seconde femme porte une cithare et s'entretient avec un génie androgyne ailé, placé derrière elle et portant un tympanum. On croirait qu'il remplit auprès d'elle la même mission que la première femme auprès du jeune homme. La pierre qui sert de siége à la joueuse de cithare pourrait faire allusion à celle sur laquelle Cérès se reposa aux portes d'Éleusis (5), et son instrument, symbole

(1) Varro *ap.* Gell. III, 10; Macrob. *Saturn.* I, 6; Apulejus, *Metamorph.* XI, 1. Voy Roulez *ad* Ptol. Hephæst. p. 183, et Hildebrand *ad* Apulej. *l. c.* p. 983 sq. Ce nombre était consacré particulièrement à Apollon et à Dionysus. Voy. Lobeck, *Aglaopham.*, p. 716 et 557; Creuzer, *Religions de l'antiq.*, t. III, p. 274 et suiv.

(2) Consacrée à la fois à Vénus et à Proserpine (Creuzer, *Relig. de l'ant.*, t. III, p. 364 et suiv.), tandis que la tourterelle, symbole de la fidélité coujugale, l'était à Déméter. Aristot. *Hist. anim.*, IX, 11; Ælian, *H. A.* X, 33; Plin. *Hist. Nat.*, X, 52.

(3) Symbole de la fascination amoureuse. Voy. Creuzer, *Symbolik und Mythologie*, Th. III, S. 249, not. 2, 3ter Ausg.

(4) Voir, sur le *Cycéon*, Creuzer, *Religions de l'ant.*, t. III, part. 2, p. 741 et suiv., not. 2 de la trad. fr. et principalement Preller, *Demeter und Persephone*, S. 98, not. 50, où l'usage d'un pareil breuvage dans les Oschophories est signalé d'après Proclus *ad* Phot. p. 322 *a* 28, ed. Bekker.

(5) Πέτρα ἀγέλαστος. Apollodor., I, 5, 1, et d'autres textes cités par M. Preller, *Demeter und Phersephone*, S. 95, not. 42, et par MM. Leutsch et Schneidewin *ad* Zenob. *Proverb.* I, 7, p. 3.

d'harmonie et d'union, est probablement destiné à accompagner le chant de l'hymne sacré des initiés. Nous ne devons pas négliger de faire remarquer le tambourin dionysiaque rapproché de la cithare apollonique. Vers ces personnages assis s'avancent quatre figures chargées d'objets divers. La première est une hiérophantide dans les mains de laquelle nous remarquons une branche de myrte, à laquelle est attachée une bandelette sacrée et une corbeille contenant probablement des figues (1), des gâteaux (2), etc. La seconde figure est un jeune homme portant un long bâton et une couronne de myrte. Sa chlamyde est enroulée autour de son bras gauche. Il est suivi par une femme tenant dans la main droite un flambeau allumé et dans la gauche une coupe ou patère. On peut la regarder comme une hiérophantide remplissant les fonctions de *dadouque* et de *spondophore*. L'éphèbe qui vient après elle est un *oschophore* portant un cep de vigne avec ses grappes. Sa présence vient confirmer le témoignage d'un auteur ancien (3) sur la liaison des Thesmophories avec les *Oschophories*, célébrées en l'honneur de Dionysus.

Nous arrivons au second groupe de figures, au centre duquel nous trouvons de nouveau une femme assise et jouant de la lyre triangulaire; elle paraît recevoir les hommages d'un jeune homme porteur d'une couronne et d'un strigile. A gauche de ces figures est une femme ayant dans une main un coffret contenant des objets de toilette, et dans l'autre un miroir; une colonne sur laquelle elle appuie le coude, la sépare d'un androgyne ailé assis sur sa chlamyde et tenant en main une coupe où semblent croître des végétaux (4), par allusion peut-

(1) Creuzer, *ouv. c.* t. III, p. 228 et suiv.

(2) Μυλλοί. Voy. Ebert, *Sicula*, p. 33 sq.; Lobeck, *Aglaoph.*, II, p. 1067; Preller, *Demeter und Persephone*, S. 348 sq., not. 48.

(3) Philochor., *Fragm.* p. 31. Cf. Creuzer, *l. c.* p. 730 et suiv.

(4) Si nous ne nous faisons pas illusion sur le contenu de la coupe, elle rappellerait les *Jardins d'Adonis* placés dans des vases de terre comme sur le lécythus du musée de Carlsruhe, publié par M. Creuzer, *Zur Gallerie der alten Dramatiker*, Taf. VIII, S. 66, fgg. et *Symbolik*, Bd. II, Heft. II, Taf. VI, S. 479 fgg. — Nous devons

être aux semailles dont les Thesmophories étaient la fête. Du côté opposé, une autre femme assise sur un rocher porte dans la main gauche une couronne, et dans la droite une grande fleur épanouie (1), dont le calice est peut-être chargé de rosée; en sorte qu'il faudrait reconnaître dans cette femme une *Ersé-phore* (2). Un androgyne ailé accourt vers elle; il est muni non-seulement de la grappe de raisin, symbole des Oschophories, mais encore du tympanum dionysiaque (3).

J. ROULEZ.

avouer toutefois que cette allusion aux jardins d'Adonis, pourrait bien être tout à fait chimérique. Ces branches portées quelquefois dans une corbeille (Millingen, *Vases grecs*, pl. XXXIX; Millin, *Vases peints*, I, pl. VIII; Lenormant et de Witte, *Élite des Mon. céramographiques*, t. II, pl. CVII et CVIII), paraissent être simplement destinées aux sacrifices. Nous trouvons une mention expresse de cette sorte d'offrande dans l'OEdipe à Colone de Sophocle, où l'on prescrit au vieux roi de Thèbes d'offrir aux Euménides trois fois neuf branches d'olivier.

Sophocl., *OEdip. Colon.*, 483-84.

Τρὶς ἐννέ' αὐτῇ κλῶνας ἐξ ἀμφοῖν χεροῖν
Τιθεὶς ἐλαίας, τάςδ' ἐπεύχεσθαι λιτάς.

(1) La même fleur est portée de la même manière, sur le grand vase de Ruvo (*Mon. ined. dell' Inst. arch.*, II, tav. XXXI), par l'éphèbe qui précède le char du Soleil et que M. Braun (*Annal.* VIII, p. 110), prend pour Tithon. Ne serait-il pas possible que le calice de cette fleur dans la main du fils d'Hersé (ἕρση, rosée) ou de Phosphorus même contînt la rosée du matin?

(2) Les Ersépheries, ainsi que les Oschophories, étaient étroitement liées avec les Scirophories; ces dernières fêtes, consacrées à Cérès et à Cora, aussi bien qu'à Minerve, se rapprochaient également des Thesmophories. Voy. O. Müller, *De Minerva Poliade*, p. 15; Creuzer et Guigniaut, *Religions de l'antiq.*, t. III, p. 730 et suiv.

(3) Le vase publié pl. XVI et XVII est une *amphore apulienne*, haute d'environ 4 palmes; sa circonférence est de 5 palmes 1/2.

LE JUGEMENT DE PÂRIS

ET

ULYSSE ÉVOQUANT L'OMBRE DE TIRÉSIAS (1).

(*Mon.*, tom. IV, pl. XVIII et XIX.)

Le vase qui représente les deux scènes gravées pl. XVIII et XIX, a été déterré à Pisticci, dans la Basilicate, acheté par M. Raphaël Barone de Naples, et publié aussitôt après dans le *Bullettino archeol. Neapoletano* de M. Fr. Avellino (t. I, 1843, tav. 5 e 6), avec une explication de M. Jules Minervini (p. 100-106) (2). Il a la forme d'un cratère, en italien *calice;* il est haut de deux palmes environ, large aussi de deux palmes à son orifice, et orné circulairement sous le rebord de l'orifice et au-dessus du pied, d'un feuillage en rinceau; deux anses en forme de crochets, s'élèvent du pied jusqu'à la panse du vase. Il arrive fréquemment que, sur les vases à figures noires, on trouve, jointe au Jugement de Pâris, quelque scène ayant trait aux événements qui en furent la conséquence, et dont le genre sérieux et tragique contraste avec le caractère gai et riant du premier tableau. C'est à celui-ci que nous devons d'abord donner toute notre attention.

I.

LE JUGEMENT DE PARIS.

Parmi les événements qui, dans l'épopée, préparent l'Iliade,

(1) *Traduit de l'allemand.*

(2) Il est aussi déjà gravé dans le *Journal archéologique* de M. Gerhard, *Archæologische Zeitung*, 1844. Jun. Taf. IV, S. 289-94. — Ce beau cratère appartient aujourd'hui à M. le duc de Luynes. J. W.

le Jugement de Pâris est celui qui, dans les monuments, occupe le plus souvent la première place; on le trouve fréquemment dans les peintures des vases de la plus ancienne époque; et même sur les vases de la seconde époque, ce sujet se maintient encore plus ou moins en faveur, suivant que l'art, plus libre dans ses développements, embrasse un plus ou moins grand nombre d'objets. Si la littérature nous sert à expliquer les représentations figurées, il est vrai aussi que l'époque et la fréquente répétition de ces représentations jettent, à leur tour, une très-vive lumière sur la tradition poétique. Le plus ancien poëme à nous connu, qui, du milieu de la guerre de Troie, ait remonté jusqu'à son origine, les chants cypriens (Κύπρια ἔπη) ont été attribués à Homère lui-même par la tradition qu'a suivie encore Pindare, ou dont il a, du moins, fait usage; et le point essentiel de cette fiction, la décision de Pâris en faveur d'Aphrodite, la préférence qu'il accorde à cette déesse sur Héra et Athéné offensées, est aussi brièvement rappelé dans le dernier chant de l'Iliade, mais dans des vers (27-30) qui paraissent avoir été intercalés dans ce chant, composé lui-même postérieurement au reste du poëme. Nous savons aujourd'hui, par l'index de Proclus, que, dans les Cypriaques, après que la Discorde a suscité la querelle sur la prééminence de la beauté, les trois déesses « *sont conduites par Hermès, d'après les ordres de Zeus, vers Alexandre sur le mont Ida, pour y entendre leur arrêt; et,* continue Proclus, *Alexandre, séduit par l'espoir d'épouser Hélène, accorde la préférence à Aphrodite.* » Ces deux parties d'une même action sont alternativement reproduites sur les vases à figures noires; et la première, le voyage au mont Ida, avait été représentée sur le coffre de Cypsélus et sur le trône d'Amycles; cette composition, facile à reproduire, tout à fait simple et sans effet, n'est point répétée sur les vases à figures rouges; mais assurément elle n'eût pas autrefois si souvent exercé le talent des sculpteurs, des ciseleurs et des peintres, s'il ne s'y était rattaché des souvenirs d'une poésie qui avait agrandi l'événement et avait su le rendre intéressant. En littérature, les monuments où

pour la première fois, nous trouvons représenté ou mentionné le jugement de la beauté, sont les tragédies d'Euripide (1). Mais déjà Sophocle en avait fait le sujet d'une pièce satyrique (κρίσις), et, suivant la manière propre à ce genre de poésie, il avait fait descendre le mythe de ce caractère sérieux et naïf, qui règne dans les peintures des vases de l'ancien style, jusqu'à cette façon plus libre de représenter les déesses, que nous retrouvons sur les vases à figures rouges. Aphrodite tirait des parfums d'un lécythus et se regardait dans un miroir; Athéné tenait la petite ampoule destinée à contenir l'huile dont on se servait dans le gymnase : aussi Athénée (2), qui rapporte ces détails, compare-t-il à ces deux déesses la Volupté et la Vertu de Prodicus. On voit, par certains passages de Properce et d'Ovide (3), jusqu'à quel point on a porté peu à peu la licence à s'égayer sur le compte des déesses se disputant le prix de la beauté; et dès lors on ne s'étonne plus du langage que Lucien leur prête, ainsi qu'à Pâris, dans un de ses dialogues des Dieux. Voici les paroles de Properce :

Cedite jam Divæ, quas Pastor viderat olim
Idæis tunicam ponere verticibus.

Et Ovide, dans une épître d'Hélène à Pâris, lui fait dire :

In altæ vallibus Idæ
Tres tibi se nudas exhibuere Deæ.

Cette manière d'envisager le Jugement de Pâris, née, comme il est probable, de peintures sur mur et d'autres ouvrages d'art de l'époque, est bien éloignée des peintures des vases, et ne se produit que rarement sur les monuments d'une époque plus récente, qui rappellent aussi, par la similitude de quelques détails, le pantomime corinthien, décrit par Apulée à la fin du

(1) *Androm.* 274-93; *Troad.* 918-25; *Iphig. Aul.* 1276-89; *Hel.* 25-29; 676.
(2) XII, p. 510, C.
(3) Propert., II, 2, 14 (65); Ovid., *Her.* XVII, 115.

dixième livre de ses Métamorphoses. Dion de Prusa, qui, dans le vingtième discours, raconte le Jugement de Pâris, transforme maladroitement toute l'action en un songe, et fait de Pâris, non plus un berger, mais un prince.

Au milieu de cette richesse de figures que nous présentent les vases et l'art d'une époque plus récente, il est bien étrange que, ni dans Pline, ni nulle autre part, nous ne trouvions le Jugement de Pâris mentionné parmi les chefs-d'œuvre d'aucun des plus célèbres artistes. Quant aux peintures des vases, elles nous étonnent par la variété de conception, par la richesse d'invention qui s'y déploie dans cette suite de sujets traditionnels et dans cette persistance de l'art à reproduire des détails connus et toujours en faveur : caractère particulier aux compositions grecques. Dans le Jugement de Pâris, au petit nombre de personnages qui constituent proprement l'action, s'en joignent d'autres encore, qui ne sont mentionnés par aucun écrivain ; une foule de détails veulent, d'ailleurs, être devinés, et cela ne devient possible en partie que par la comparaison entre elles de plusieurs représentations du même sujet. Toute composition grecque de quelque importance ne peut être parfaitement comprise, et n'acquiert tout l'intérêt dont elle est susceptible, qu'après avoir été rapprochée à la fois et des compositions qui l'ont précédée et de celles qui l'ont suivie. N'aurais-je que ce motif, il suffirait pour me persuader que, pour l'éclaircissement de la peinture que je publie, il n'est pas inutile de passer en revue tous les Jugements de Pâris connus jusqu'à ce jour. Mais, dans le cas actuel, une comparaison de tous ces monuments devient d'autant plus importante, qu'ils présentent une foule de détails entièrement nouveaux, qui ont besoin d'être expliqués. Je n'ai donc point reculé devant le travail : j'ai comparé les uns avec les autres tous les Jugements de Pâris à moi connus ; après quoi, j'ai esquissé et mis en ordre l'inventaire suivant, me bornant, d'ailleurs, dans la description de chacune des figures en particulier, à ce qui doit faire connaître le but de l'ensemble de ces sujets. Pour plus de brièveté, je me référerai souvent aux numéros de cet inven-

taire. Déjà précédemment beaucoup de ces monuments ont été comparés par MM. Raoul-Rochette, Creuzer et Émile Braun. Je dois aussi à ce dernier les dessins d'un grand nombre de vases inédits ou publiés depuis peu de temps, dessins tirés de ses riches portefeuilles. Ajoutons que, pour arriver à discerner d'une manière plus sûre, plus intime, et sous un aspect plus complet, le développement de l'art dans les formes, dans le costume, dans la composition et les idées, il n'est rien de mieux que de soumettre à l'observation les divers et nombreux modes d'ordonnance ou de disposition appliqués par l'art, à travers presque toutes ses périodes, à la représentation d'un même sujet, d'un sujet à la fois un et simple. Mais il ne m'est pas permis d'ajouter ici à cette pensée : l'explication dans laquelle nous allons entrer, si concise qu'elle puisse être, exige seule d'assez longs développements.

Les personnages qui, sur les vases, ont servi à donner plus d'étendue à la composition dont il s'agit, sont, outre l'Amour ou les Amours, qui d'ordinaire accompagnent Aphrodite, une Muse, Iris, Zeus, Dionysus: tous, excepté Iris, se rencontrent sur les vases du plus ancien style (1). La Muse (nos 42, 43), la déesse des chants qui gagnent les cœurs, a trait au triomphe de la déesse de l'amour. C'est donc auprès d'elle qu'elle se place immédiatement. Aphrodite elle-même, d'après un fragment des chants cypriens, tandis que les Grâces et les Heures lui font un vêtement odoriférant, trempé dans toutes les couleurs des fleurs du printemps, chante avec les Nymphes et les Grâces, en même temps qu'elles se tressent des guirlandes de fleurs et s'en couronnent le front. Iris, associée à Hermès (nos 40, 41), ne peut avoir d'autre but que d'appuyer l'ambassade, à laquelle Zeus attache tant d'importance. C'est ainsi que deux divinités, Hermès associé à Athéné, sont réunies sur d'autres monuments pour protéger Hercule combattant. Si, au

(1) Je n'ose, sans une copie exacte, prononcer sur une figure accessoire, qui se rencontre sur deux vases du Musée de Berlin, nos 1018, 1020. Voy. Gerhard, *Berlin's antike Bildwerke*, S. 306-308.

lieu d'Iris, Zeus se montre en personne avec le caducée à la main et précède Mercure (nos 11-16, 45), c'est pour exprimer, d'une manière simple et naïve, que le maître du monde attachait de grands desseins à ce procès de la beauté, et pour indiquer combien il apportait d'empressement dans la résolution qu'il avait conçue de délivrer la terre du poids des hommes; motif clairement assigné à toute cette fiction poétique dans les Cypriaques. Des représentations d'une date plus récente expriment l'intérêt particulier que prend Jupiter à cet événement: elles représentent ce dieu dans la partie supérieure du tableau, les regards attachés sur la scène principale (n° 78); auprès de lui est une déesse qui, par son geste, indique qu'une multitude d'hommes passeront de la lumière du jour aux demeures souterraines (n° 59). Il n'est pas si facile de comprendre tout d'abord pourquoi Dionysus se présente dans les scènes du Jugement de Pâris (nos 17, 18, 44). Ce dieu, comme on sait, présidait à la fertilité d'un grand nombre de montagnes grecques, plus petites que l'Ida; c'est en cette qualité, ce semble, et aussi comme dieu des bergers, que, réuni aux Nymphes et à Pan (1), il a été transporté ici sur le mont Ida, d'où s'échappaient des sources nombreuses; il se joint donc au cortége des déesses, qui traversent, dans leur marche, ses vallées montagneuses, il vient s'y mêler spontanément, sans dessein particulier, et comme étant le dieu qui règne en ce canton; cette circonstance donne, du reste, à la marche des déesses, ou à la scène du Jugement, une couleur de gaieté; elle prépare ainsi d'avance à la joie que doit faire éclater la décision de Pâris. Sur une de ces peintures, où Dionysus est représenté (n° 17), on voit des rameaux répandus autour de lui. Si l'on tient compte de ce rapprochement d'idées, on ne verra plus l'effet du caprice dans le choix, qu'ont fait si souvent les artistes, de représentations bachiques pour revers du sujet principal, bien qu'il soit vrai que, dans une infinité de cas, ces représentations se lient à toutes sortes d'autres sujets

(1) Brunck. *Analect.*, II, p. 304.

(n[os] 10, 18, 20, 21, 28, 38, 42, 44, 50, 59). Le nom de la nymphe, fille du fleuve Cébren, *OEnone*, épouse de Pâris, indique que la vigne était cultivée dans la vallée où le fils de Priam avait établi sa demeure. Properce nous montre aussi Bacchus présent avec les Hamadryades et les Silènes, lorsque la nymphe Ida est couchée auprès de Pâris (1).

Le personnage d'Alexandre donne aussi à la fiction poétique occasion d'ajouter à l'étendue de l'action et d'y jeter de la variété, en introduisant de nouvelles circonstances. Il ne se prête point tout d'abord aux propositions du messager des dieux ; loin de là, il s'effraye à l'aspect de ces apparitions célestes, et témoigne cette sauvagerie, cet effroi naturel à un enfant des montagnes : il se détourne et s'enfuit (n[os] 19-23, 46) ; il s'excuse (n[os] 28, 46), il se voile le visage en présence des déesses, sur la beauté desquelles il n'ose prononcer lui-même, et qui, par suite, lui promettent des dons, qui doivent déterminer son choix (n° 49). Ces diverses manifestations des sentiments dont Pâris est agité, dans des images d'une simplicité, d'une rudesse si grande, il faut nécessairement les rapporter à des idées déjà généralement répandues, éveillées et dirigées par une poésie qui jouissait d'une faveur et d'une célébrité populaires ; non que chaque détail, pris à part, doive être ramené à une ancienne poésie comme à son origine ; mais dans l'ensemble des ornements dont l'art se plaît à parer le sujet, il faut bien reconnaître une tradition poétique alors généralement connue. Pour exprimer cette tendance de l'épopée à inventer des obstacles qui retardent le dénouement de l'action, à prolonger l'attente par des incidents et par la peinture de personnages et de faits épisodiques, Gœthe a imaginé le mot expressif *retardiren* (retarder). C'est dans les Cypriaques et dans les traditions fondées sur ce poëme, et dont tout autre vestige est perdu pour nous, que je cherche le principe de cette tendance de l'art

(1) Propert. II, 32, 37 (23, 93) :

Hoc et Hamadryadum spectavit turba sororum,
Silenique senes, et pater ipse chori.

à introduire de nouvelles circonstances dans le cadre d'une action aussi simple. Beaucoup de ces traits peuvent avoir été directement empruntés au récit épique, alors répandu parmi le peuple, et dont, à certains égards, nous pouvons ainsi recouvrer une partie, en puisant à une source à laquelle on s'est jusqu'ici à peine adressé. Ce qui montre avec quels détails le poëte avait traité cette partie de son récit, et de quels ornements il l'avait embellie, ce sont les douze vers qui nous ont été conservés, où Aphrodite est représentée se parant pour disputer le prix de la beauté. Si, pour faire contraste, le poëte avait peint d'abord dans Alexandre la surprise, la résistance, la fuite même, il faut avouer que la séduction, à laquelle il cédait ensuite, charmé par la promesse qu'il posséderait Hélène, ne devait rien perdre comme effet. Ce qui est raconté par Isocrate et exprimé dans une peinture de vase (n° 49), à savoir que Pâris, ébloui de l'apparition des déesses, ne fut pas en état de juger de leurs formes, et qu'il dut prononcer d'après les dons qu'elles lui offrirent, et par lesquels chacune exprimait son essence, était vraisemblablement emprunté de l'épopée : la promesse faite à Pâris de posséder Hélène ne permet guère d'en douter. Les déesses, se préparant à paraître devant leur juge, étaient dépeintes dans l'ordre constamment observé aux plus anciens temps, Héra, Athéné, Aphrodite, avec cette abondance épique, que nous remarquons, à l'égard de la dernière, dans les deux fragments de poëme qui nous ont été conservés ; puis venaient l'effroi de Pâris, sa crainte religieuse de décider entre des déesses, l'intervention d'Hermès, qui lui persuadait de prononcer, non d'après leurs formes, mais d'après les promesses qu'il en recevrait; enfin les discours des déesses, dans lesquels elles exprimaient, chacune à leur tour, ces promesses qu'Alexandre écoutait, le visage voilé. C'est ainsi que les dons symboliques des déesses (n°s 51, 52, 60) conservent leur caractère à la fois mythique et poétique.

On voit, par les revers qu'ils joignent, sur le même vase, au Jugement de Paris, que les peintres des vases étaient, en partie du moins, véritablement initiés à l'intelligence de la série d'é-

vénements composant le cycle épique. Tantôt c'est l'accomplissement de la promesse de Vénus: Hélène avec Pâris dans la maison de Ménélas (n° 11) ou à Troie (n° 32), ou précisément le contraire, c'est-à-dire Hélène, tout à l'heure destinée à Pâris, maintenant emmenée par Ménélas (n°s 3, 7, 27, 31); tantôt ce sont les suites du jugement prononcé sur le mont Ida: la guerre déclarée et personnifiée, pour ainsi dire, dans le terrible Achille, le destructeur des villes voisines d'Ilion, poursuivant une femme (n°s 2, 13, 40), ou les Éthiopiens qu'il fallut appeler des contrées les plus éloignées au secours de Troie (n° 24), ou des guerriers en général (n°s 4, 19, 33), ou la déesse de la guerre elle-même sur un quadrige (n° 5). Tous ces exemples sont pris parmi les vases qui appartiennent à l'époque la plus ancienne; dans ceux de la seconde époque, on ne rencontre que, par exception, des scènes épisodiques de cette nature ayant trait au sujet principal : ainsi, au n° 47, nous voyons Pâris à Sparte; au n° 68, Ulysse évoquant les ombres; au n° 59, la scène épisodique est comprise dans la représentation du Jugement.

Aucune de ces représentations si nombreuses ne s'écarte de l'ancien mythe; quelques-unes, plus récentes, admettent Œnone, la nymphe que Pâris abandonne. Nous trouvons son destin lié à la fable troyenne, déjà dans Hellanicus, puis dans la tragédie romaine, qui, du reste, avait puisé cette idée dans la tragédie grecque (1). Il est fort probable que l'introduction de ce personnage provenait également des Cypriaques. En effet, après qu'Aphrodite a décidé Alexandre à se construire un vaisseau, circonstance qui est aussi exprimée dans deux peintures de vases, comme je le ferai voir plus loin, le frère de Pâris, Hélénus, lui prédit dans l'avenir les suites de sa passion, mais en vain; et c'est alors naturellement qu'OEnone, fournissant un nouveau moyen épique, faisait éclater sa douleur ou les menaces de sa colère; et cherchait, tout aussi vainement, à empêcher le voyage de Pâris. L'artiste, dans le Jugement de

(1) *Die griech. Tragœdien*, von F. G. Welcker, III, S. 1146.

Pâris, ne pouvait guère admettre une allusion à la fable de Prodicus, dans laquelle le jeune Hercule choisit entre deux déesses allégoriques, mais qui répondent à Minerve et à Vénus, comme, dans Euripide, Hippolyte choisit entre Diane et Vénus. Pâris, en effet, et par lui-même, et par le jugement qu'il prononce, offre en tout un contraste avec Hercule et le choix que fait ce dernier. Il n'est guère possible non plus de réduire, en quelque sorte, Junon et Minerve en un seul personnage, pour l'opposer à Vénus. Il semble cependant qu'à la manière hardie dont la plupart des artistes rendaient hommage, dans ce sujet, à la sensualité et à la concupiscence, quelques autres aient voulu, à la même époque, opposer un Pâris, qui jugeait tout autrement dans la querelle des déesses, et dont la préférence tombait sur le don de Pallas. Déjà Winckelmann (*Mon. ined.*, tav. 113) a fait connaître une peinture de la collection de Francesco Bartoli, dans la bibliothèque du Vatican (1), où l'on voit Pallas qui présente une bandelette à Pâris, et, ce qui est décisif en faveur de mon explication, Pâris qui étend la main pour la recevoir. Winckelmann, par erreur, voit dans la bandelette le signe de la souveraineté de l'Asie, promise par Junon à Pâris, et cependant il emprunte en même temps à Pausanias les exemples qui témoignent, de la manière la plus formelle, qu'une bandelette servait à parer le vainqueur (2). Un miroir représentant Minerve et Pâris, dont parle M. Gerhard (3), d'après une feuille volante de la collection Townley, renferme peut-être la même intention. Elle est encore plus clairement exprimée dans une des peintures de Fr. Bartoli, dont la note, prise par moi au Vatican, s'est trouvée égarée au moment où je m'occupais de ce travail; mais il sera facile à un de mes amis de rechercher cette peinture à Rome et de vérifier ma remarque.

(1) *Bibl. Capponiana*, n° XXXIX. La peinture se trouve fol. 19.

(2) Par exemple, dans le bel ouvrage de M. le duc de Luynes, *Vases étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. XXXVI.

(3) *Über die Metalspiegel der Etrusker*, S. 25, n. 133.

Nous devons relever ici quelques particularités relatives aux personnages de ce petit drame, et qui ne se retrouvent point ou qui ne s'offrent que rarement en d'autres sujets, où se rencontrent ces mêmes personnages : elles ont trait à leurs costumes, aux divers signes qui les distinguent et à leurs attributs. Sur les vases à figures noires, à l'exception du n° 22, *Pâris* est constamment représenté barbu; c'est ainsi que, sur les vases de cette même classe, nous voyons d'ordinaire avec des barbes (1) Achille et d'autres héros encore, célèbres par leur beauté. Pâris est enveloppé dans un grand manteau, comme un paysan, et porte un long bâton, qui lui donne un air indépendant, par exemple n°s 22, 28. Dans ce costume, il tient souvent la cithare ou la lyre (n°s 10, 20, 21, 22, 26, 31); il l'a aussi dans le costume qui lui fut donné plus tard (n°s 46-49, 52); mais, alors il tient plus souvent deux épieux (n°s 55, 58, 60-62, 64-66), ou même un seul (n° 68); car les attributs de la chasse ne conviennent pas moins que la houlette (n°s 51, 59) à l'habitant des montagnes. Si la différence est grande entre le Pâris barbu enveloppé dans son manteau et le bel adolescent représenté dans le costume phrygien le plus élégant, elle l'est encore plus, quant à l'expression de la pensée, entre le Pâris qui veut fuir ou qui cache son visage, et cet autre Pâris, tel qu'on l'a, plus tard, représenté, recevant la pomme de Mercure ou la présentant à Vénus.

Les *trois déesses* s'avancent ou se tiennent ordinairement tournées vers la droite du spectateur, rarement en sens inverse (n°s 2, 49, 50, 55); sur les vases du plus ancien style, Héra est placée en tête, puis vient Pallas, puis Aphrodite ; c'est le même ordre qu'expriment les vers qui étaient gravés sur le coffre de

(1) Gerhard, *Rapp. Volcente*, n. 314. Achille, par exemple, à côté de Phœnix son gouverneur, *Mon. de l'Inst. arch.*, I, pl. XXXV, et jouant avec Palamède, II, pl. XXII, ou tirant son épée contre Agamemnon, sur une coupe au Musée Britannique; traînant Hector (Raoul-Rochette, *Mon. ined.*, pl. XVII et XVIII), et même sur des vases à figures rouges (Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder,* Taf. CXCVII; Inghirami, *Gall. omerica, Iliad.*, tav. CCXXXVIII), où il est imploré par Priam.

Cypsélus (1). Quelquefois seulement Pallas occupe le premier rang (nos 13, 20, 40, 44), et cela même est rare sur les vases d'une date plus récente (nos 47, 53, 94, 99, 100); mais, quoique la plus jeune, Aphrodite, pour laquelle les artistes d'une époque plus rapprochée semblent avoir eu tout autant de préférence que Pâris, se trouve quelquefois, dans l'ordre de position, placée la première (nos 22, 42, 51), comme on le voit aussi sur des bas-reliefs et des médailles (nos 71, 77, 78, 80, 96, 97). Euripide et Lucien la nomment également avant Héra et Athéné. Dans un grand nombre des plus anciennes représentations, les déesses n'ont aucun signe distinctif, point de différence sensible entre elles, point de sceptre même (nos 2, 19), ou s'il arrive que toutes trois aient de longs bâtons, différenciés seulement par la pointe de lance qui surmonte celui de Pallas, comme au no 1, ou même que Pallas soit clairement désignée au milieu, Junon et Vénus n'en restent pas moins indistinctes, comme aux nos 6, 23, 25, 30, 33, 43. On rencontre même une fois, et dans le plus beau style (no 57), une peinture où les trois déesses, tout à fait semblables les unes aux autres, sont représentées simplement comme des femmes convenablement parées.

Héra est quelquefois distinguée par le trône sur lequel elle est assise (no 61); il en est autrement, lorsqu'Aphrodite (nos 60, 65), ou Athéné (nos 63, 64), ou toutes deux sont assises, tandis qu'Héra est debout (no 65), ou lorsque toutes trois sont assises (no 69) : il est évident qu'alors cette pose ne sert point à exprimer la dignité, la prééminence, et que l'artiste l'a choisie accidentellement, ou simplement pour ajouter à l'agrément de

(1) Coluth. 63 :

> Ἥρη μὲν παράκοιτις ἀγαλλομένη Διὸς εὐνῇ
> ἵστατο θαμβήσασα καὶ ἤθελε ληΐξεσθαι,
> Ἥρῃ δ' οὐ μεθέηκε καὶ οὐχ ὑπόειξεν Ἀθήνη,
> πασάων δ' ἅτε Κύπρις ἀρειοτέρη γεγαυῖα
> μῆλον ἔχειν ἐπόθησεν.

Le troisième vers, qui manquait auparavant, est tiré d'un manuscrit du dixième siècle, par M. E. Miller, *Éloge de la chevelure*, 1840. Seulement j'ai écrit Ἥρῃ et Ἀθήνη au lieu d'Ἥρη et Ἀθήνῃ.

la composition. Plusieurs fois Héra se présente portant un sceptre surmonté soit d'une grenade (n° 1), soit d'un coucou (n° 61), ou bien tenant à la main cet oiseau (nos 49, 50); il ne semble pas que la fleur de grenadier soit un symbole caractéristique pour Héra (nos 10, 21), puisqu'Aphrodite (nos 3, 4, 46) et même les trois déesses (n° 47) tiennent une fleur semblable. C'est ainsi que, dans Euripide, elles sont également représentées cueillant toutes trois des roses et des hyacinthes dans la belle prairie de l'Ida (1). Au reste, Héra se présente aussi une fois avec le paon, ce semble (n° 48), comme sur les bas-reliefs (nos 72, 78, 82); avec la coiffure en forme de modius (nos 46, 61); une fois avec le miroir (n° 68) et une fois ayant à la main un objet qu'on n'a pas encore pu reconnaître (n° 51).

Pallas est quelquefois accompagnée d'un chevreuil (nos 4, 13, 58), qui, au n° 68, sans appartenir à cette déesse, indique, en général, comme dans l'une des deux représentations où Vénus engage Pâris à partir pour Sparte, une contrée montagneuse et boisée. Le chevreuil à côté de Pallas se montre encore sur l'un des cent vases du prince de Canino, achetés depuis peu par le Musée Britannique (n° 76); la déesse y est représentée avec Hercule entre deux colonnes surmontées de coqs. Le chevreuil est un animal qui s'apprivoise aisément; nous le voyons (n° 49) paître avec les chèvres de Pâris; nous le rencontrons chez Polyphème, qui élevait de jeunes chevreuils et de jeunes ours pour en faire présent à Galatée (2). On le trouve auprès des nymphes bachiques (3), auprès d'Apollon, ce qui peut-être est fondé sur ce qu'on voulait rappeler la passion que ces sortes d'animaux témoignent pour la musique (4). Dans le chevreuil placé à côté d'Athéné, comme dans le chien qui accompagne Hermès (n° 7 et ailleurs), il n'est guère possible de voir autre chose qu'un compagnon de voyage, destiné simplement à donner plus de vie au tableau. Au reste, Athéné

(1) *Iphigen. Aul.*, 1296.
(2) Theocr., *Idyll.* XI, 40; Philostrat., *Imag.* II, 18.
(3) *Mus. Gregor.*, II, tav. XXXVI, 1.
(4) Niclas *ad Geopon.* XIX, 5; Hard. *ad* Plin. *H. N.* VIII, not. XCV.

tient une fois un rameau (nº 25), et il en est de même des trois déesses au nº 26 ; une fois aussi elle tient l'ampoule ou lécythus de la palestre (nº 48), comme dans Sophocle.

Aphrodite est plusieurs fois désignée par la colombe (nº 51), et aussi par le lapin (nº 68), par une fleur (nºˢ 22, 46), par un cep de vigne (nº 12), par une branche de myrte (nº 50) qu'elle présente à Pâris (nº 48); et, pour exprimer sa beauté et sa coquette vanité, par une bandelette (nº 45) que lui prépare l'Amour; avec une guirlande de myrte (nº 65), par le miroir (nº 61), par un vase à parfum et une ombrelle (nºˢ 63, 65), ou un éventail et une coupe (nº 64). Elle se montre aussi avec le polus sur la tête (nºˢ 42, 56), et, comme Héra, voilée du péplus, ainsi qu'on la voit représentée sur des monnaies du Bruttium et autres (1). Le polus d'Aphrodite et de quelques autres divinités se distingue de la haute coiffure d'Héra (nºˢ 46, 61), que portent aussi, du reste, d'autres déesses (2), et qui n'est autre chose qu'une parure, un ornement de tête, sans signification particulière.

Un beau vêtement de femme, à la mode du temps, relevé par tous les agréments et la riche variété que prescrivaient naturellement le costume grec et le goût du peintre, telle a été la ligne de démarcation, que n'a jamais franchie l'art de la Grèce indépendante, en figurant sous une forme humaine les trois déesses. Une peinture de Pompéi (nº 73) nous offre le premier exemple d'une Vénus nue, telle qu'on la voit aussi, mais rarement, sur des bas-reliefs (nºˢ 78, 79). Des peintures sur mur, d'une époque encore plus récente, et quelques pierres gravées, nous montrent les trois déesses se tenant nues devant Pâris (nºˢ 71, 72, 102, 104).

Il est digne de remarque que l'art de l'époque la plus ancienne ne connaît pas la pomme d'Éris, et que, même parmi les vases à figures rouges, une seule composition nous en offre

(1) Raoul-Rochette, *Mon. inéd.*, p. 263, not. 8.

(2) Latone, sur le vase publié par M. Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, Taf. XV; Cérès devant Triptolème, dans le recueil de Gargiulo, tav. 126. Junon a cette même coiffure sur le vase du prince de Canino, *Cat.* nº 1519.

un exemple; composition, il est vrai, d'un caractère tout particulier, dans laquelle Aphrodite semble avoir déjà reçu la pomme (n° 57). Il me paraît fort douteux qu'au n° 10 on puisse reconnaître ce fruit dans la main d'Hermès. Au lieu d'une pomme, ce dieu tient élevée une couronne (n° 31), ou présente à Pâris une fleur (n° 47) ; d'autres fois, Pâris tient à la main soit une bandelette (n° 24), soit une couronne de laurier (n° 58), qui paraît destinée à celle qui obtiendra le prix de la beauté; quelquefois encore la Victoire nous apparaît tenant une palme à la main (n° 61); ou bien elle couronne Aphrodite (n° 59), conception imitée par les artistes d'une époque plus récente (n° 79). C'est d'abord dans les peintures sur mur (n°s 69, 70) et dans les bas-reliefs romains (n° 86) que Mercure est représenté remettant à Pâris, ou celui-ci à Vénus, la pomme, soit de sa main (n°s 83, 93, 96), soit par la main de l'Amour (n° 82). On en peut conclure avec certitude que l'épisode célèbre de la pomme n'a pas pris naissance dans le poëme des Cypriaques; que c'est une addition qui appartient à un âge moins ancien.

Si quelquefois on a réduit la composition, peut-être parce qu'elle était devenue triviale, et si, dans la scène du Jugement on a groupé les personnages d'une manière qui n'exprime ni la marche des déesses, ni le jugement lui-même, ce sont là des irrégularités (n°s 18, 37). Plus souvent encore c'est l'effet d'une espèce de mode très-concevable, également pratiquée, ainsi qu'on s'en aperçoit tous les jours davantage, en beaucoup d'autres compositions, et dont l'intention seulement n'est pas toujours facile à découvrir : je veux dire que l'on a représenté une partie pour le tout. C'est ainsi que les déesses se montrent seules, sans être accompagnées de Mercure (n°s 4, 5), ou bien qu'elles comparaissent devant Pâris, mais encore sans Mercure (n°s 50, 57). Pâris est omis au n° 27; en revanche, au n° 28, l'une des déesses est également omise; il en est ainsi de Pallas au n° 62. Le Jugement de Pâris est un sujet que l'art a traité un nombre immense de fois; on en peut juger par la multitude de copies qui en ont été retrouvées. Il n'est donc pas surprenant que nous rencontrions parmi ces compositions une

parodie ayant trait à l'ancienne manière dont ce mythe était représenté (n° 45), et une autre qui tombe sur le fait même (n° 75).

La comparaison la plus intéressante sera celle qui, dans les compositions d'un art perfectionné, s'applique aux circonstances principales de l'action, diversement comprises et figurées. Ainsi, tantôt les déesses expriment, par des symboles, leur caractère et leurs prérogatives (nos 49, 50); tantôt chacune d'elles offre son don à Pâris, afin que, d'après ces dons, il prononce; car il ne peut et n'ose juger lui-même des déesses (nos 51, 52, 60); tantôt le motif de l'action repose justement sur la sentence de Pâris (n° 58); ou bien les déesses s'apprêtent à paraître devant leur juge (n° 68); ou bien déjà l'arrêt fatal est prononcé, et Jupiter, qui a tout dirigé au moyen de la Discorde, annonce, par une autre divinité à ses ordres, son intention d'envoyer dans le Tartare une grande partie de la race des hommes (vase de Carlsruhe, n° 59).

La composition qui a été l'objet particulier de notre travail (pl. XVIII) représente les déesses au moment où elles se préparent à paraître devant leur juge. Dans la liste qui va suivre, cette peinture porte le n° 68.

VASES A FIGURES NOIRES.

A. *La marche des déesses.*

1. Millingen, *Vases de sir Coghill*, pl. XXXIV, 1; Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. XLVII; O. Müller, *Ant. Bildwerke*, I, Taf. XVIII, 94. Hermès et les trois déesses marchant à grands pas, précisément comme sur le coffre de Cypsélus, aussi bien que sur le trône du dieu d'Amycles, suivant les paroles de Pausanias (1) : *Hermès conduit les déesses devant Pâris.* Les trois déesses, causant entre elles, tiennent, ainsi qu'Hermès, la main gauche élevée; toutes trois ont dans la main droite de

(1) Pausan. III, 18, 7; V, 19, 1.

longs bâtons; mais le bâton de celle qui est au milieu a un fer de lance, ce qui désigne Pallas (1).

2. Le moment qui précède le départ, ou simple groupe des personnages réunis pour l'action, sur le fond de la coupe de Xénoclès (KSENOKΛES). Voyez Raoul-Rochette, *Mon. inéd.*, pl. XLIX, 1; de Witte, *Cat. Durand*, n° 65; *Cat. Beugnot*, n° 48. Outre le caducée et la cibise, Hermès porte, comme Pan (2), une syrinx, et c'est là un trait particulier à cette composition, si remarquable d'ailleurs par son antiquité et par la lourdeur du style; le dieu se tient courbé, pose nécessitée par les contours mêmes du vase, et il cause avec les déesses. Celles-ci sont parées d'habits brodés et d'une couronne, mais, comme au n° 19, sans aucun attribut qui les distingue entre elles : aussi, les a-t-on prises ici pour les Parques, pour les Muses, pour les Grâces (3). (Sur les côtés extérieurs de la coupe, on voit Achille poursuivant une femme, et Hercule et Cerbère : c'est ainsi que sur le col et dans la partie inférieure de l'hydrie (n° 40), on a représenté le même sujet d'Achille s'élançant à la poursuite d'une femme, et celui d'Hercule étouffant un lion.)

3. Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, Taf. LXXII. Amphore de Vulci, dessinée à Rome. Hermès retournant la tête, et les

(1) Sur un support de vase au Musée du Louvre, on voit Hermès imberbe qui conduit les trois déesses; celle du milieu est voilée et porte une couronne à la main. Autour de ce support de vase, on voit plus loin un guerrier qui s'arme entre une femme et un archer; un autre guerrier reçoit des couronnes que lui offrent deux femmes. J. W.

(2) Non, sûrement, par allusion à l'état de pâtre qu'exerçait Pâris. Il est possible que Lucien, dans sa malicieuse description, eût aussi en vue quelque ouvrage de sculpture. Il fait dire à Hermès (*Dial. Deor.*, XX, 6) qu'en ce lieu même, où il arrive avec les déesses, Ganymède avait été enlevé, et qu'il avait lui-même relevé la syrinx que le jeune berger avait alors laissé choir. Ainsi voyons-nous (§ 10 et 12) que Pallas dépose son casque, et, à la fin, qu'Aphrodite, avec Éros, Pothos, Himéros, et Hyménée avec les Grâces, se présente à Pâris. Nous voyons aussi l'un et l'autre sur des peintures et des bas-reliefs. Au reste, Hermès est inventeur de la flûte. Hom., *Hymn. in Merc.*, 511; Apollod., III, 10, 2.

(3) Creuzer, *Wiener Jahrbücher*, 1834, II, S. 203. M. Creuzer a, plus tard, adopté la véritable explication. Voyez Lenormant, dans le *Cat. Durand*, n° 65; Em. Braun, *Ann. de l'Inst. arch.*, XI, p. 219. Müller a aussi très-bien expliqué ces figures, dans son *Handbuch*, §. 384, 4.

trois déesses qui le suivent; Pallas au milieu avec une longue lance, et tenant une main levée; les deux autres tiennent une fleur de grenadier; Héra, placée en tête, tient, en outre, un sceptre court. (Rev. Départ d'Hélène de Troie : cinq personnages.)

4. Amphore appartenant au roi de Danemark. Gerhard, *l. l.*, Taf. LXXI. Les trois déesses sans Hermès, Pallas au milieu, le casque à la main, Héra et Aphrodite tenant chacune une fleur de grenadier et un sceptre qui se termine par une fleur. Toutes trois ont la tête ceinte de feuillages (1), et Héra, ainsi qu'Aphrodite, tient aussi un rameau à la main. C'est une allusion aux montagnes boisées qu'elles traversent. Encore aujourd'hui, dans ces contrées, le voyageur entrelace souvent autour de sa tête des feuillages rafraîchissants. Héra (n° 10) tient un rameau; Aphrodite (n° 12), un cep de vigne; Pallas (n° 25), une branche de myrte; toutes trois (n° 26) portent des rameaux. A côté de Pallas un chevreuil, comme aux n°s 13 et 58 (2). (Rev. Quatre guerriers groupés deux à deux, accompagnés de chiens.)

5. Amphore de Vulci (*Mus. Gregor.*, II, tab. XXXVII, 2). Les déesses sans Hermès, Héra marchant devant, Athéné tournée vers Aphrodite qui, ce semble, est raillée par elle, et prend un air humble. Pallas porte une lance, les deux autres un sceptre surmonté d'un bouton. (Rev. Pallas sur un quadrige.)

6. Lécythus de la Grande Grèce, de la collection Durand (*Cat.*, n° 374), acheté par M. Rollin. Hermès retournant la tête, Pallas au milieu, avec le casque et la lance, les deux autres déesses sans attributs; celle qui est devant est sans doute Héra. Dans le champ, des branches de lierre.

7. Amphore de Vulci, 1836 (Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, Taf. CLXXI). Hermès marche devant, accompagné d'un

(1) Cette peinture a été publiée aussi sous la dénomination de Minerve et deux acolythes ou les trois Hyacinthides. Voyez Lenormant et de Witte, *Élite des mon. céramographiques*, I, pl. LXXXI, et p. 261 et suiv. Cf. de Witte, *Cat. étrusque*, n° 9.

J. W.

(2) On ne saurait guère appliquer à cette simple composition une signification mystique, en se fondant sur le chevreuil et sur la fleur.

chien, comme aux nos 12, 16, 27 et 34; cet animal accompagne aussi souvent les guerriers, quand ils se mettent en campagne (par exemple au revers du n° 4); on n'y doit donc chercher aucun autre rapport. Héra portant un sceptre, Athéné tenant une grande lance, Aphrodite sans attributs. (Rev. A droite, Ménélas emmène Hélène voilée; à gauche, un autre hoplite s'éloigne avec précipitation, portant ses regards à droite; celui-ci a un bouclier, avec trois globules pour épisème; il est armé de deux lances, tandis que Ménélas paraît avoir l'épée tirée).

8. Dubois, *Cat. des vases de la collection Panckoucke*, n° 91. Hermès sert de guide; Pallas est au milieu des trois déesses, et tient à la main son casque. La première est Aphrodite sans attributs; Héra porte un sceptre. Pâris barbu appartient à la partie du vase qui a été restaurée (1). (Rev. Scène licencieuse, une femme sur un mulet et deux satyres.)

9. Vase appartenant à M. James Millingen, à Florence (1842). Hermès conduisant les trois déesses. (Rev. Hercule, Iolas, Pallas et Hermès.)

10. Vase appartenant depuis longtemps à M. le comte d'Erbach, à Erbach dans l'Odenwald, et décrit par M. Creuzer (*Zur Gallerie der alten Dramatiker*, 1839, S. 23; *Wiener Jahrbücher*, 1834, II, S. 203). « Dans la scène inférieure se « présente d'abord Hermès barbu, aux pieds ailés; le pétase « couvre sa tête, le caducée est attaché sur son épaule; dans « la main gauche il porte un foudre ou quelque autre objet, « dans la main droite une pomme. Il est suivi des trois déesses, toutes trois vêtues; Héra est en tête, portant une fleur, « peut-être une fleur de grenadier, qu'elle tient élevée de la « main gauche; elle tient de la main droite un rameau appuyé « sur son épaule; derrière elle marche Pallas, coiffée du cas« que, la main gauche élevée, tenant de la droite un bâton (un « épieu) qui dépasse le gorgonium qu'on remarque sur son « épaule; enfin, suit Aphrodite ayant une colombe sur la main

(1) Quoique cette figure soit en partie restaurée, les fragments antiques suffisent pour y reconnaître un Pâris barbu, enveloppé dans son manteau. J. W.

« gauche, qu'elle élève; derrière cette déesse courent deux « Amours ailés. Sur le plan supérieur, nous retrouvons, à « droite, Aphrodite avec la colombe sur la main, qu'elle dirige « vers un autel allumé; à gauche, devant l'autel, une joueuse « de flûte; derrière elle, deux couples, composés chacun d'un « homme et d'une femme, accourant au sacrifice, et priant, les « mains élevées. — C'est le sacrifice du triomphe remporté par « Vénus. » Un tel sacrifice ne me paraît pas vraisemblable; cette composition pourrait avoir quelque rapport avec celle du n° 21.

11. Amphore de Vulci, maintenant au Musée Britannique. De Witte, *Cat. Durand*, n° 376; Gerhard, *Rapp. Volcente*, p. 127, n. 57. Les trois déesses sans autre attribut que la lance de Pallas placée au milieu; devant elles Hermès coiffé du pétase, et distingué par le caducée et les brodequins, et une figure enveloppée dans un manteau, laquelle tient aussi une baguette; M. Gerhard lui donne le nom de Jupiter (1). (Rev. Ménélas assis, Pâris devant lui, Hélène debout derrière Pâris.)

12. Amphore à Munich, haute de dix-sept pouces, avec des caractères étrusques sous le pied. Sur l'un des côtés du vase, Hermès et Zeus qui porte un sceptre, suivis d'un chien; sur l'autre, les trois déesses; Héra tient un sceptre à la main; Athéné est armée; Aphrodite, vers laquelle se retourne Athéné, porte un cep de vigne dans la main droite, et dans la gauche un bâton.

13. Hydrie à Munich. En tête un homme barbu, portant un sceptre et allongeant le pas, dirige ses regards vers les personnages qui suivent, et gesticule de ses mains avec vivacité; Hermès, Pallas tenant son casque de la main gauche et accompagnée d'un chevreuil; les deux autres déesses ont un sceptre. (Sur le col du vase, Achille, comme sur la coupe de Xénoclès, n° 2.)

(1) Je connais une composition analogue sur une amphore à figures noires. Rev. Un hoplite entre deux femmes qui portent des sceptres. Il serait bien possible que ce prétendu Jupiter ne fût autre que Pâris. Voyez n° 45, et cf. n° 28, où Pâris est absolument semblable au personnage désigné sous le nom de Jupiter par M. Gerhard.
J. W.

14-15. Plusieurs vases représentant la marche des déesses, chez M. Fossati. L'un de ces vases a été ainsi décrit par M. Raoul-Rochette, *Mon. inéd.*, p. 265, not. 5 : « Les trois « déesses, vêtues et disposées de la manière ordinaire, précé« dées de Mercure et d'un vieillard qui tient un sceptre. (Le « revers de ce vase ne semble pas avoir rapport à la fable de « Pâris.) »

16. OEnochoé de Canino, appartenant à M. Raoul-Rochette (1). Les trois déesses conduites par Hermès, accompagné d'un chien devant un personnage barbu qui se retourne et porte un sceptre.

17. Vase de la collection du roi, à Munich, où j'en ai pris note. Les trois déesses, Pallas au milieu ; vient ensuite Dionysus couronné et portant une corne à boire. Des rameaux s'étendent çà et là.

18. Hydrie de Vulci, à Rome, chez M. Basseggio (*Bull. de l'Inst. arch.*, 1843, p. 60). Les mêmes personnages, mais disposés de façon qu'Hermès est tourné dans un sens contraire, par conséquent en face de Dionysus ; l'une des déesses, dans leur disposition réciproque, est aussi tournée vers l'autre. Comme on ne saurait découvrir dans le sujet même le motif de cette disposition, il est à présumer que c'est une modification capricieuse du copiste, qui aura trouvé cet arrangement d'un plus bel effet. Un exemple d'une semblable disposition, et qu'il faut expliquer de même, dans une composition que nous indiquerons plus bas (n° 37), donne lieu à cette conjecture, puisque sur le vase n° 44, Dionysus assiste au jugement même. (Au-dessus, entre deux grands yeux, Dionysus portant une corne à boire, monté sur un mulet ; devant lui, une nymphe entre deux satyres, derrière lui un satyre.)

(1) Dans le *Journal des Savants*, 1842, p. 9, M. Raoul-Rochette dit que le personnage barbu, qui précède Mercure, doit être reconnu pour Jupiter, et qu'il apparaît ici, comme dans le mythe même, pour donner à Mercure l'ordre de conduire les déesses. — Ce vase sera publié dans la troisième livraison de l'ouvrage de M. Raoul Rochette : *Choix de peintures de Pompéi.*

J. W.

B. *Les déesses devant Pâris.*

19. Amphore de Caere, chez M. Alibrandi à Rome, d'après un dessin qui m'a été communiqué. Hermès, coiffé du pétase, portant un long caducée, se tient, avec les trois déesses, devant Pâris. Elles ne portent aucun attribut; les vêtements de toutes les trois consistent en une étroite robe de laine, comme celles des Albanaises en Grèce, avec un manteau qui recouvre ce vêtement de dessous, et duquel elles dégagent les bras pour les avancer; leur chevelure et leur couronne sont semblables; seulement, le manteau de celle qui est au milieu se distingue par de larges bandes transversales. Hermès fait tranquillement sa proposition; mais Pâris, qui porte un ample vêtement et un petit manteau sur les épaules, se détourne surpris et troublé, comme l'indique sa main droite levée, dans l'attitude d'un homme qui va prendre la fuite (1). Il est barbu. (Rev. Quatre guerriers s'avançant l'un après l'autre, comme au n° 4; ils sont couverts de grands boucliers ronds, et figurent une armée en marche.)

20. Amphore de Vulci, dans la galerie de Florence, d'après un dessin que je possède. Pâris barbu, revêtu d'un magnifique manteau, et tenant de la main droite un long bâton, se détourne pour fuir, en même temps qu'il avance la lyre placée dans sa main gauche, la tête encore tournée du côté d'Hermès qui, étendant la main gauche et inclinant un peu la tête, le prie de demeurer. Les déesses sont ici groupées de façon que Pallas, qui est en avant, cache la tête, la poitrine et un bras d'Héra. Celle-ci porte un sceptre, aussi bien qu'Aphrodite, qui se montre dans uue attitude tout à fait modeste, tandis qu'Athéné, se tournant vers elle, paraît la réprimander. (Rev. Un prêtre de Bacchus tient un canthare à la main et un thyrse; derrière lui est une femme vêtue d'un manteau, devant lui une autre femme qui, d'une œnochoé qu'elle porte, semble lui

(1) Il en est de même dans Coluthus, 121, sqq. Dans Lucien (*Dial. Deorum*, XX, 7), Pâris tremble et pâlit.

verser du vin dans le canthare. Entre eux, un autel, derrière lequel est une joueuse de flûte.)

21. J'ai sous les yeux le dessin d'un vase tout semblable, dont le possesseur m'est inconnu. Seulement les trois déesses se tiennent ici à côté l'une de l'autre, et Aphrodite est un peu séparée des deux autres. Elle tient une colombe sur la main, et deux Amours aux ailes repliées voltigent derrière elle; l'un lui touche la tête avec sa main, l'autre les reins, comme pour la faire avancer. Pallas porte un casque, mais que n'ombrage pas le grand panache qu'on remarque sur le vase précédent, et Héra tient élevée dans sa main gauche une fleur de grenadier, comme au nº 10. (Au-dessus, sur le col du vase, un sacrifice. On y voit un autel allumé; un personnage imberbe, un prêtre, à ce qu'il paraît, tient un oiseau au-dessus de l'autel; de l'autre côté, une joueuse de flûte. Deux couples, composés chacun d'un homme barbu, tenant sa compagne sous le bras, sautent plutôt qu'ils ne marchent, en s'approchant de l'autel. (Sans nul doute, on doit voir ici un sacrifice bachique.)

22. Vase noté, en 1841, à Girgenti chez M. Raphaël Politi. Pâris tenant une lyre et un bâton; sa chevelure et son visage semblent presque rappeler les traits d'une femme; Hermès, qui le suit, le saisit par le bras; vraisemblablement Aphrodite tenant une fleur, comme au nº 46; Pallas, la chouette sur la main; Héra sans doute, que précède un lion, et devant laquelle vole, ce semble, un oiseau. Le lion s'explique par le nº 52. Trois noms illisibles.

23. Vase trouvé près de Ponte della Abbadia (O. Jahn, *Bull. de l'Inst. arch.*, 1839, p. 22, n. 3). Pâris se détourne comme s'il voulait fuir; Hermès coiffé d'un pétase blanc; les trois déesses portent chacune des vêtements longs; Pallas, placée entre Héra et Aphrodite, se montre avec l'égide et la lance. — Plus souvent encore, cette représentation est simple. Pâris ne témoigne point d'effroi.

24. Hydrie, chez M. Rogers à Londres, notée en 1844. Pâris barbu, assis sur un ξεστὸς λίθος, tenant une bandelette passée dans un anneau; Hermès, coiffé du pétase, porte un

long caducée; les trois déesses n'ont aucun attribut; chacune d'elles tient un bâton à la main; celle qui est placée au milieu des deux autres paraît être Pallas. (Au-dessous deux guerriers qui se couvrent d'un bouclier commun, sur lequel est dessiné un serpent entre deux Éthiopiens, l'un portant un carquois et un arc, l'autre armé d'une massue; ce sont, sans doute, des soldats de Memnon.)

25. Trouvé et dessiné en même temps que le n° 23. Pâris debout, barbu; les trois déesses en habits longs et flottants; Pallas au milieu tenant un rameau à la main.

26. M. Gerhard (*Auserlesene Vasenbilder*, S. 196) fait cette remarque, à l'occasion de sa planche CLXXI: « Les trois déesses, « ayant chacune un rameau à la main, se présentent sur une « cyathis de style archaïque qui appartient au prince Vidoni; « Hermès marche devant elles; Pâris tient une cithare. »

27. Amphore dessinée à Rome (Gerhard, *l. l.*, Taf. CLXXI). Dans quelques compositions où Pâris ne paraît pas, il est vrai, on doit pourtant supposer sa présence, parce que bien souvent, sur les vases, les peintures ne sont pas complètes. Les compositions dont je parle ne représentent pas, en effet, les déesses en marche ou leur voyage au mont Ida, ainsi que l'a compris ici M. Gerhard (1); nous y voyons, au contraire, des personnages debout, arrêtés et non en marche, gesticulant de leurs mains, comme il arrive dans l'action du discours. Hermès lui-même est omis dans le voyage, sur le vase n° 5. Et c'est ainsi que, dans la peinture dont il s'agit, bien que Pâris n'y soit pas représenté, nous voyons Hermès, accompagné d'un chien, exprimer cependant la proposition dont il est chargé, et paraître s'adresser à Pâris, comme il le fait réellement sur le cratère n° 34, tandis qu'Héra, qui est en tête, un sceptre à la main, et Pallas, semblent s'entretenir ensemble; Aphrodite, qui n'a rien dans les mains, seule, ne parle pas. (Rev. Hélène entre Ménélas, qui l'emmène, et un autre des Grecs vainqueurs.)

28. Dessiné à Rome (Gerhard, *l. l.*, Taf. CLXXII). Même

(1) Ce vase est déjà décrit plus haut sous le n° 7 parmi le sujets représentant les déesses en marche. J. W.

sujet, excepté qu'ici le copiste, au lieu de Pâris, a omis la troisième des déesses. Pâris est barbu, et répond à Mercure qui a cessé de parler (1). (Rev. Bacchus entre deux satyres, qui soulèvent dans leurs bras deux crotalistes et les font asseoir sur leurs épaules.)

29. Les trois déesses conduites par Hermès, qui parle avec Pâris; composition tout à fait simple; style ancien et rude. J'ai vu ce vase, en 1841, chez M. Basseggio à Rome. Ce qui le distingue des autres, c'est qu'il est orné, sur le bord, de deux panthères et de deux oiseaux à tête humaine.

30. Amphore de la collection Candelori, aujourd'hui à Munich, offrant sous le pied des caractères étrusques. Pâris barbu, vêtu d'un manteau et portant un sceptre; Hermès et les trois déesses; Pallas reconnaissable à son armure ordinaire. (Rev. Un homme barbu, tenant un sceptre, assis entre deux femmes, les mains élevées.)

31. Amphore à Munich. Pâris barbu, tenant la lyre, est assis sur un rocher, dans une contrée boisée, ainsi que l'indique une souche sortant de terre; Hermès tient élevée dans sa main gauche une guirlande; parmi les trois déesses, Pallas seule se fait distinguer par sa lance et son égide. (Rev. Hélène emmenée; de l'autre côté, un compagnon de Ménélas qui, retournant la tête, s'éloigne à pas précipités. Un trépied et une tête de bœuf sont les épisèmes des deux boucliers.)

32. Vase de Vulci, maintenant au Musée Britannique. De Witte, *Cat. Durand*, n° 375. Tout semblable au vase précédent. (Rev. On croit y reconnaître Pâris et Hélène avec un serviteur, Priam et Troïlus.)

33. Amphore de Vulci (Campanari, *Vasi della collezione Feoli*, 1837, p. 142, n° 76). Pâris avec une longue barbe pointue, vêtu d'un manteau et portant un sceptre; Hermès s'avance vers lui, suivi des déesses; Pallas armée au milieu; celle qui est devant, à la chevelure ondoyante sur les épaules, est peut-

(1) Une amphore à figures noires, dont je possède un calque, montre Pâris tenant une baguette, Hermès, Athéné et Aphrodite. Rev. Thésée et le Minotaure. Collection de M. Reizet à Paris. J. W.

être Aphrodite, et celle qui est derrière serait alors Héra. (Rev. Deux guerriers tenant des javelots; l'un d'eux est à cheval; il est suivi d'un chien; entre les deux guerriers, un homme appuyé sur un bâton.)

34. Un grand cratère de Vulci, avec des bustes peints au-dessus des anses, que j'ai vu, au printemps de 1843, à Rome, chez M. Basseggio. Pâris barbu et en manteau; devant lui Hermès accompagné de son chien, et les trois déesses. (Rev. Un sphinx entre deux lions, un oiseau aux ailes éployées, le tout très-grand.)

35-36. Suivant la notice de M. le professeur Feuerbach, (*Bull. de l'Inst. arch.*, 1840, p. 126), « le Jugement de Pâris, « dans le style le plus ancien et le plus grossier, » venait d'être deux fois déterré à Mussignano. L'un de ces vases est peut-être le n° 29 ou le n° 34, l'autre le n° 44.

37-39. Voici un exemple qui témoigne de la manière dont les peintres des vases fractionnaient un sujet pour en orner les deux côtés de l'amphore; il nous est fourni par une composition appartenant à miss Gordon, et qui est ainsi partagée en deux groupes : A. Héra portant un sceptre, Hermès, Aphrodite tenant une fleur ; B. Héra derechef, Pallas, Pâris assis, tenant un bâton (1). M. Gerhard cite cette composition dans ses *Vasenbilder des Kœniglichen Museums zu Berlin*, S. 24, n. 5. Il fait aussi mention d'un Jugement de Pâris ou d'une marche sur le mont Ida, de style archaïque, qu'il avait vu à Florence, chez M. Pizzati, dont la collection est aujourd'hui en la possession d'un Anglais, M. Blayds (Rev. Une scène bachique), et d'une autre composition semblable qui se trouvait à la vente de la collection de lord Pembroke. (Rev. Hercule et le lion, Athéné et Iolas) (2).

(1) Un autre vase, dont je possède un calque, montre, d'un côté, Hermès entre deux déesses qui portent des sceptres. Rev. Pâris imberbe assis sur un rocher; Athéné armée qui se retourne vers Héra; celle-ci porte un sceptre surmonté d'une fleur.

J. W.

(2) Ce vase, dont je possède un calque, est une petite amphore à figures noires. Hermès barbu, chaussé d'endromides, la tête nue, et tenant une simple baguette, se

40. Hydrie du Musée de Berlin (O. Jahn, *Telephos und Troilos*, Taf. III, IV, S. 78; Gerhard, *Vasenbild. des Kœnig. Mus. zu Berlin*, Taf. XIV; *Catalogue du prince de Canino*, n° 623). Pâris répond à Hermès ; les doigts de sa main droite, qu'il élève, expriment qu'il expose au dieu ses objections et ses scrupules, tout à fait comme au n° 28, si ce n'est que, sur ce dernier vase, Pâris tient un sceptre de l'autre main. Hermès qui, au n° 28, écoute seulement et tient sa main gauche enveloppée dans son manteau, tandis qu'il appuie aussi son long caducée sur son épaule, continue ici à employer son éloquence, comme l'indique sa main gauche qu'il tient ouverte et élevée ; les trois déesses emploient également, auprès de Pâris, le charme des paroles, aussi bien qu'Iris, introduite ici pour appuyer le message d'Hermès. Comme lui, elle tient de la main droite le caducée. Les ailes, avec lesquelles elle est ailleurs représentée, n'auraient point convenu ici. Quant aux déesses, Pallas se présente la première et armée de pied en cap ; Héra avec un sceptre, et Aphrodite sans sceptre suivent Pallas. (Au-dessous quatre petites figures, disposées suivant les exigences de l'espace, représentant le combat d'Hercule avec le lion. Sur le col du vase est figuré le sujet qu'on a rapporté à Achille et Hémithéa.)

41. En 1841, j'ai vu à Rome, chez M. Basseggio, une hydrie semblable, où l'on remarque Iris placée derrière Hermès ; déjà, en 1840, l'hydrie de Berlin est indiquée dans le second supplément au Catalogue des vases peints du Musée de Berlin.

42. Pour disposer le cœur de Pâris, la musique est aussi appelée en aide, ainsi qu'on le voit sur une hydrie de Vulci, appartenant au révérend Hamilton Gray, et dont j'ai un dessin sous les yeux (Gerhard, *Auserles. Vasenbilder*, Taf. CLXXIII); ancienne composition très-précieuse, où manque seulement Pâris, comme au n° 27. Hermès porte ses regards sur une Muse jouant de la lyre; il l'engage donc à coopérer par son chant au succès de la mission dont il est lui-même chargé. M. Gerhard

retourne vers Héra, reconnaissable à sa stéphané radiée; dans sa main gauche est la grenade de couleur rouge; suivent Athéné armée et Aphrodite sans aucun attribut.

J. W.

et d'autres savants ont pris cette Muse pour Pâris ; il ne serait cependant pas aisé d'expliquer comment Pâris se trouverait au milieu de ce groupe et continuerait à jouer de la lyre, en présence des déesses qui viennent à lui. Dans l'Homère de Tischbein (Millin, *Gal. mythol.*, CLIX, 541), on voit un beau vase de marbre, où l'Amour est représenté conduisant Pâris à Hélène; deux Muses jouent de la lyre et de la double flûte, pendant que la troisième, absorbée dans ses réflexions, se réjouit intérieurement du grand événement qui se prépare. Les cinq figures de l'hydrie se tiennent toutes en repos, les pieds plus ou moins rapprochés. Pallas est au milieu des deux autres déesses ; mais celle qui est devant paraît être Aphrodite ; elle a le polus sur la tête, à l'exemple de l'ancienne statue de Vénus faite par Canachus pour Sicyone ; celle qui est la dernière tient un long sceptre, attribut qui indique Héra. Toutes trois, la main élevée, plaident leur cause. Aphrodite est ici placée en tête, parce que la lyre de la Muse indique son triomphe. (Au-dessus, composition de figures plus petites ; Dionysus autour duquel dansent trois satyres et deux nymphes.)

43. M. Creuzer décrit, en même temps que le vase indiqué au n° 10, un autre vase appartenant à M. le comte d'Erbach, vase, comme il dit, d'un travail tout à fait grossier, et dont Hirt (1) range aussi le dessin parmi les compositions de ce genre les plus anciennes. « Mercure se détourne, dit M. Creuzer, et « adresse la parole à la déesse qui marche immédiatement der- « rière lui. Toutes trois sont entièrement vêtues ; Pallas, le cas- « que sur la tête, est au milieu, devant elle Junon, derrière elle « Vénus, toutes deux cependant sans aucun attribut qui les dis- « tingue l'une de l'autre ; chacune des trois déesses tient élevé « un gros bâton ou quelque autre objet. Derrière Vénus est assise « sur un pliant une femme jouant de la lyre. Une guirlande, qui « part du dos de Mercure, serpente entre les déesses jusqu'aux

(1) *Geschichte der Bildendenkunst*, S. 94. M. Creuzer, qui a entre les mains des copies de ces deux vases, avait dit, dans les *Wiener Jahrbücher*, qu'Hermès portait une lyre sur le dos ; il n'en parle plus dans un écrit plus récent (*Zur Gallerie der alten Dramatiker*, S. 23). C'était sans doute une erreur.

« genoux de la joueuse de lyre.» Nous prendrons ici pour Vénus celle des déesses qui vient la troisième, puisque la Muse semble être son acolythe. On regrette seulement que M. Creuzer n'ait pas indiqué si Mercure et les déesses, ainsi qu'il est probable, sont ici clairement représentés comme se trouvant arrêtés et en repos.

44. Hydrie de Vulci, appartenant à M. Basseggio (*Bull. de l'Inst. arch.*, 1843, p. 62). Hermès se tourne vers Pallas, placée ici devant les deux autres déesses. Après celles-ci, qui n'ont aucun attribut distinctif, vient Dionysus portant un cep de vigne (au lieu d'une corne à boire, comme au n° 17). Pâris, debout vis-à-vis, élève la main droite (comme au n° 40); il a une longue barbe, et le derrière de la tête couvert en partie de son manteau. (Au-dessus, entre deux yeux, et reposant sur un coussin, Dionysus à qui un satyre verse du vin d'une outre dans un canthare; de l'autre côté, un second satyre).

45. Amphore à Munich (Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, Taf. CLXX; *Bull. de l'Inst. arch.*, 1829, p. 84, n° 16; *Rapp. Volcente*, p. 124, n. 57). Nous avons vu, sur plusieurs vases (n°s 11-16), Jupiter lui-même se joignant à l'ambassade; je regrette de n'en avoir pas de copies sous les yeux; car il est très-possible que, sur l'un ou sur l'autre de ces vases, on puisse penser à la présence de Pâris, et alors on aurait voulu représenter l'allocution que les dieux lui adressent. Il en est ainsi, du moins, sur cette amphore si remarquable de la collection Candelori. La composition occupe toute la partie qui s'étend sous le col, autour et au-dessus de la partie supérieure du vase. Zeus lui-même, placé en tête avec le caducée à la main, s'entretient avec Pâris; tous deux gesticulent de la main droite; Hermès, qui le suit, porte un caducée tout semblable; il se tourne vers Héra qui déploie le grand péplus, avec lequel elle est représentée dans ses anciennes statues, et il lui adresse la parole. Pallas tient la lance; Aphrodite avec une bandelette à la main (c'est ici une bandelette d'amour) (1), est la dernière. Derrière Pâris sont trois bœufs qui se détournent à l'approche

(1) *Ann. de l'Inst. arch.*, IV, p. 380 et suiv.

des dieux et des déesses, dont l'aspect les effarouche; sur le dos du plus éloigné de ces bœufs est un corbeau qui becquète, tourné vers Pâris; et, auprès du plus rapproché, on voit un chien. Le dessin, que l'on prendrait, à la première vue, pour un exemple du style étrusco-égyptien, est une imitation moqueuse par rapport au style et peut-être à la répétition, devenue fatigante, de ces sortes de représentations; si l'on en excepte les animaux, il est excellent comme parodie, bien que dans les figures, dans le mouvement, dans le costume et les couleurs, le caractère de ridicule que l'on y découvre, ne s'applique pas directement, comme caricature, au style dans lequel les compositions jusqu'ici indiquées, à l'exception du n° 2, s'accordent plus ou moins; ainsi, par exemple, Hermès, aussi bien que Pâris, est ici représenté sans barbe. Dans l'ornementation de la partie inférieure du vase et du col, sur un fond jaune, on a aussi imité une ancienne manière qui se reproduit fréquemment. Cette caricature, dont on ne saurait méconnaître le caractère, sert à confirmer pleinement la conjecture qu'on doit appliquer à une foule d'autres compositions, lesquelles font allusion à des types qui n'existent plus pour nous : à savoir, que l'étrange difformité des figures n'a d'autre intention qu'une malice toute semblable (1).

VASES A FIGURES ROUGES.

46. Large hydrie avec des anses sur les côtés, dans la partie supérieure, ayant appartenu au prince de Canino, maintenant déposée au Musée Britannique (de Witte, *Cat. étrusque*, n° 130; Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, Taf. CLXXIV). Hermès saisit rudement par l'épaule le jeune Pâris qui porte une lyre, et qui, dans sa surprise et son trouble, semble se disposer à prendre la fuite; Héra portant un sceptre est celle des déesses qui se présente la première; elle a sur la tête une couronne

(1) Dubois-Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, pl. LX.

murale; Aphrodite, la dernière, tient une fleur qu'elle semble montrer à Pâris. (Rev. Posidon, Iris, Dionysus.)

47. Coupe d'Hiéron (*Mus. étrusque du prince de Canino*, n° 2062; *Réserve étrusque*, p. 22, n° 15; de Witte, *Cat. étrusque*, n° 129). Pâris tenant la lyre et le plectrum est assis sur un rocher; des boucs et des chèvres, au nombre de cinq, sont représentés autour de lui. Hermès lui offre une fleur; les déesses en tiennent toutes trois de semblables (comme au n° 26, elles portent chacune un rameau). Athéné se présente la première, armée du casque et de la lance; Héra porte un long sceptre; suit Aphrodite, autour de laquelle voltigent quatre Amours. Les noms sont écrits à côté de chacun des personnages. (Rev. Alexandre emmenant Hélène qu'il tient par le bras, Ménélas, Timandra, Evopis, Icarius et Tyndare.)

48. Vase à une seule anse de la collection du prince de Canino, d'après un dessin que j'ai sous les yeux. Pâris, tenant une lyre et un long bâton, est assis sur un rocher; Hermès lui parle, regardant en même temps derrière lui; Héra, la tête voilée du péplus, tenant d'une main un sceptre et de l'autre un oiseau, qu'on peut prendre pour un paon, puisqu'il ressemble moins encore au coucou qu'au paon, et qu'on doit supposer que c'est l'un de ces deux oiseaux; Pallas se montre ici sans casque, sans égide ni lance; mais en revanche elle porte une chouette sur sa main gauche qu'elle avance; Aphrodite présente à Pâris un rameau, en même temps que l'Amour lui offre à elle-même une couronne. Pallas, de sa main droite, tient serré contre sa poitrine quelque chose qui a tout à fait l'apparence d'une pomme. Mais la pomme appartenant plutôt à Vénus, que la statue chryséléphantine faite par Canachus représentait tenant ce fruit, il est à peu près certain qu'il faut voir ici un vase à huile, qui rappelle les exercices de la palestre, et que Sophocle, dans son Jugement de Pâris, avait aussi donné à Minerve. Dans Callimaque (*Lavacr. Pall.*, 25), Pallas, qui se livre aux luttes gymnastiques, fait usage d'une huile pure et simple, Vénus d'une huile mélangée et parfumée. Nous retrouvons cette même forme de vase à huile sur une très-

belle stèle du Musée de Naples, provenant de la collection Borgia (1) : « *Un vasetto di forma quasi d'un melogranato*, » comme le décrit Zoëga; *olearia ampulla lenticulari forma*, *tereti ambitu*, *pressula rotunditate*, suivant les expressions d'Apulée (*Flor.* II, p. 34, ed. Oudendorp).

49. Amphore de Nola de la collection Blacas, publiée par M. Gerhard, dans ses *Antike Bildwerke*, Taf. XXXII, et expliquée par M. Raoul-Rochette (*Mon. inéd.*, p. 262-264). Pâris est assis sur le penchant d'une montagne, sur laquelle se tiennent couchés deux béliers et un jeune chevreuil; sa cithare est appuyée contre la montagne, sa tête est couronnée de feuillage, et il tire son manteau devant son visage, comme ébloui par l'éclat des déesses. Euripide (*Androm.*, 284) les appelle αἰγλάεντα σώματα, et Isocrate dit que Pâris ne put juger les formes des déesses, mais qu'il fut terrifié par leur aspect, et forcé de prononcer d'après leurs dons et de choisir entre ceux-ci (2). Ainsi doit s'expliquer le sens de plusieurs représentations, où Pâris évidemment juge les dons, non les déesses elles-mêmes : intention indiquée par le soin apporté par les artistes à faire ressortir ces mêmes dons. Devant Pâris se tient Héra portant un sceptre et une grenade; Pallas tient le casque à la main; Aphrodite, au lieu d'Héra, a ici le péplus déployé par derrière sur la tête; elle porte sur sa main droite le petit Éros qui lui arrange gracieusement les cheveux sur le front. Dans cette composition, ce ne sont donc pas les dons qui sont exprimés, mais c'est l'attribut particulier de chacune des déesses que l'on fait valoir aux yeux de Pâris. Les déesses, contre l'ordinaire, s'avancent ici de droite à gauche. Sur le revers, Hermès revient à grands pas; sa mission est heureuse-

(1) *Mus. Borbon.*, XIV, tav. X. Dans les *Monuments inédits* de M. Raoul-Rochette, pl. LXIII, cette stèle porte une inscription en caractères osques, qui, je m'en suis convaincu, n'appartient pas au sujet. Le défunt avait sans doute pris part aux jeux Olympiques ou à quelques autres grands jeux, comme Ægon dans Théocrite, et il est représenté de la même manière qu'Aristion sur la stèle attique, beaucoup plus ancienne, sculptée par Aristoclès et conservée à Athènes.

(2) *Encom. Helen.*, p. 240, ed. Bekker.

ment remplie. Auprès de lui sont écrits ces mots : ΧΑΡΜΙΔΕΣ ΚΑΛΟΣ, et plusieurs fois ΚΑΛΕ sur l'autre face de l'amphore.

50. La même composition, à quelques petites différences près, sur un vase de la collection Pizzati à Florence, publié par M. Roulez dans le *Bulletin de l'Académie de Bruxelles*, VII, n° 7, ainsi que par M. Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, Taf. CLXXVI, et ayant appartenu précédemment au prince de Canino, d'après le catalogue italien, n° 713 ; il se trouve indiqué dans le choix de ses vases, dans l'*Archæologia*, Londres, 1830, vol. XXIII, n° 79. Pâris assis n'est point accompagné de chèvres et ne porte pas de lyre ; il a un chapeau sur la tête ; Héra lui présente de la main droite la grenade que, sur le vase précédent, elle tient de la main gauche ; le sceptre a pour bouton, comme sur l'autre vase, une fleur de grenadier ; seulement ici la déesse le tient autrement ; Athéné a le casque sur la tête ; mais elle tourne également ses regards sur Aphrodite, représentée ici dans le plus charmant costume, la chevelure ceinte seulement d'un ruban, et tenant à la main une branche de myrte. Sur le revers, au lieu d'Hermès qui s'éloigne, on voit une scène bachique (Dionysus et Ariadne, un autel, une bacchante qui emplit le diota de Dionysus, une joueuse de flûte). La grenade n'est pas ici offerte à Pâris, comme on pourrait le croire d'après cette seconde peinture ; elle sert seulement d'attribut à Héra, et c'est ainsi qu'elle avait été employée par Polyclète dans la statue de cette déesse ; elle exprime les titres que Junon prétendait faire valoir aux yeux de Pâris, pour obtenir la préference ; et, en effet, la qualité d'épouse du grand Jupiter parlait bien en faveur de la beauté de Junon ; l'ancienne statue de cette déesse, exécutée par Pythodorus, portait des Sirènes sur la main (1). C'est aussi la pensée qu'exprime Euripide (*Iphigen. in Aul.*, 1286 sqq.) dans le chœur cité plus haut :

ἁ μὲν ἐπὶ πόθῳ τρυφῶσα Κύπρις,

(1) Paus. IX, 34, 2.

ἁ δὲ δορὶ Παλλάς, Ἥρα τε Διὸς ἄνακτος
εὐναῖσι βασιλίσι, κρίσιν ἔπι κ. τ. λ. (1).

51. Vase de Calabre à une seule anse, ayant appartenu à feu le baron Gros, à Paris; aujourd'hui au Musée du Louvre (Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Taf. XXV; Raoul-Rochette, *Mon. inéd.*, pl. XLIX, 2, et un troisième dessin que j'ai sous les yeux). Pâris est assis, une houlette à la main et son chien près de lui, mais avec le riche costume phrygien, sous lequel il se montre dans Euripide. Les déesses sont aussi parées d'habits brodés. Tout auprès de Pâris, et placée devant lui, la déesse de l'amour se fait connaître par la colombe qu'elle présente de la main gauche, et par l'*Iynx* qu'elle tient dans la main droite derrière sa tête. Athéné, le casque en tête, porte une lance et un bouclier; Héra, qui est assise, tient le sceptre, et, dans la main droite, un grand objet ovale qui n'a pas encore reçu d'explication. Cet objet ne ressemble pas à une patère, qui d'ailleurs ici ne signifierait rien; ce n'est pas non plus un miroir, il n'a pas la poignée que l'on remarque nos 61, 68, comme à tous les miroirs; il est aussi plus grand qu'un miroir, et semble avoir quelque profondeur; la bordure, dans le dessin des *Monuments inédits* de M. Raoul-Rochette, en est dentelée tout à l'entour. Le moment de l'action n'est pas non plus celui où les déesses s'apprêtent et se parent pour paraître devant leur juge, comme au n° 68, mais vraisemblablement celui où elles font con-

(1) M. Wieseler (*Gœttingische Anzeigen*, S. 1105-1114) parle longuement de ce vase, et cite ce passage; il pense que, la pomme étant le symbole du mariage en général (ce que je ne savais pas), et en particulier du mariage de Jupiter et de Junon, à qui la Terre, pour présent de noces, donna des pommes d'or, la déesse indique par là qu'elle est en état de conférer à Pâris la puissance royale. Mais ce n'est pas de la puissance, c'est d'une épouse qu'il s'agirait, et la grenade ne saurait indiquer ni l'une ni l'autre de ces promesses. Du reste, c'est à tort que, dans cette peinture, on a voulu généralement reconnaître pour sujet les promesses des trois déesses. M. Roulez avait pris la pomme pour celle que Pâris adjuge, et, en conséquence, Héra pour la déesse qui l'emporte sur ses rivales; Héra ne pouvant être celle qui dut obtenir le triomphe de la beauté, et cette figure, d'ailleurs, ne recevant pas, mais présentant la pomme, le premier interprète de cette peinture avait songé à la pomme de Proserpine, et métamorphosé Pâris en Orphée. Voy. Gerhard, *Hyperboreisch-Rœmische Studien*, S. 156.

naître la promesse de leurs dons. Aphrodite présente la colombe (1) et, par là, elle promet à Pâris Hélène, qui, dans Lycophron (*Cassandr.*, 87), est elle-même appelée colombe. Si le dessin de M. Gerhard est, en ce point, plus correct que les autres, Pallas porte pour emblème de son bouclier une couronne, ce qui exprimerait la promesse de la victoire dans les batailles. Que peut donc être cet objet ovale, par lequel serait indiqué symboliquement l'empire de l'Asie promis par Héra? Il est aussi à remarquer que la colombe d'Aphrodite se trouve placée sur un support de forme ronde (2).

52. Sur une coupe de Nola, maintenant au Musée de Berlin (Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Taf. XXXIII-XXXV; *Berlin's Ant. Bilwerke*, n° 1029), le costume phrygien n'est pas donné à Pâris; le jeune berger a la tête découverte; il porte seulement une chlamyde jetée autour de son corps nu; dans ses mains sont un long bâton et la lyre. Ici, comme dans Homère, les déesses se présentent dans la cour de l'habitation de Pâris (3), ou, suivant le chœur d'Andromaque déjà cité, σταθμοὺς ἔπι βούτα — ἔρημόν θ' ἑστιοῦχον αὐλάν, et, d'après le caractère élégant de toute la composition, la somptuosité de cette habitation est indiquée par un portail à colonnes. Un trait qui s'harmonise encore avec ce caractère de grandeur, c'est que Pâris, comme dans les peintures de l'ancien style, tient un sceptre. Dans une autre composition, on trouve aussi figuré un arbre chargé de pommes, sous lequel Hermès parle à Pâris (n° 65). Après Hermès, vient immédiatement Aphrodite portant sur une main Éros, qui présente à Pâris une bandelette,

(1) M. Raoul-Rochette (p. 264) nomme la colombe, représentée ici fidèlement d'après nature, un oiseau symbolique, et prend l'Iynx dans la main droite d'Aphrodite pour la colombe. La colombe d'Aphrodite se présente aussi sur les vases n°s 10 et 21, ainsi que sur le grand pied de candélabre de la collection Borghèse et sur une monnaie d'Éryx. Sur un miroir étrusque (Raoul-Rochette, *Mon. inéd.*, pl. LXXVI, 3, p. 264), elle est placée sur le siége de Vénus. Déjà M. Creuzer avait reconnu l'Iynx sur le vase qui nous occupe.

(2) Aphrodite porte deux *colombes* peintes en blanc; l'objet que tient Héra est une *phiale*; une *couronne* de lierre est peinte sur le bouclier de Pallas. J. W.

(3) *Iliad.* XXIV, 29. ὅς νείκεσσε θεὰς ὅτι οἱ μέσσαυλον ἵκοντο.

et tient de l'autre main une couronne; Pallas est représentée avec l'égide et la lance, Héra avec la stéphané et le sceptre. On a voulu exprimer ici que les déesses ne font pas simplement valoir ce qu'elles sont, mais qu'elles promettent au berger, comme le dit Euripide dans les Troyennes (918) : Pallas, le commandement des Phrygiens pour attaquer la Grèce, ou en général, la victoire et la gloire; Héra, l'empire de l'Asie et une domination qui doit s'étendre jusqu'aux frontières de l'Europe; Aphrodite, Hélène; en quoi s'accordent tous les autres récits (1). Les trois déesses, en effet, présentent ici évidemment à Pâris, Aphrodite Éros, Pallas le casque, qu'ailleurs au contraire elle porte quelquefois à la main, et Héra un lion, qui, sur le vase n° 22, l'accompagne vraisemblablement aussi avec la même signification. Il est à remarquer qu'Aphrodite, en parlant des jouissances de l'amour, se détourne et baisse les yeux, et par là elle témoigne d'autant plus de délicatesse, qu'elle est fort coquettement habillée, et qu'elle a le péplus, ainsi qu'Héra, étendu sur la tête. Au lieu d'Éros, Aphrodite, sur le vase n° 51, présente une colombe, et sur le vase n° 62, à ce qu'il semble, le gâteau de noces. Il se pourrait aussi que, des quatre amours, n° 47, l'un fût Hyménée, qui aurait la même signification. Pallas (n° 66) porte comme signe de la victoire qu'elle promet, une palme, semblable à celle que tient la Victoire elle-même au n° 80. Dans une peinture sur mur (Winckelmann, *Mon. ined.*, 113), Minerve présente à Pâris la bandelette de la victoire. Le roi des animaux, dans la main d'Héra, exprime assez clairement la puissance, la souveraineté, la royauté, et c'est dans le même sens que ce symbole est aussi employé comme ornement sur le trône de Jupiter et sur celui d'Agamemnon (2),

(1) Isocr., *Enc. Hel.*, p. 240, ed. Bekk.; Dio, *Orat.* XX, p. 266; Ovid., *Her.* XVI, 79-86; XVII, 117, 135; Hyg., 92; Mythogr. Vat., I, 208; Lucian., *Dial. Deorum*, XX, 11 sqq; Apul., *Met.* X, p. 250, Bip.; Coluth., 136-163.

(2) Gerhard, *Auserl. Vasenbilder*, Taf I; de Witte, *Cat. étrusque*, n°s 138, 139. Pallas a un lion sur son bouclier dans l'ouvrage de M. Gerhard (*l. cit.*, Taf. XVIII), et Phobos, sur le coffre de Cypsélus, avait une tête de lion. Paus., V, 19, 1.

et que deux lions sont représentés comme gardiens sur la porte d'Agamemnon à Mycènes (1). (De l'autre côté de la coupe, on voit l'arrivée de Pâris à Sparte; dans l'intérieur, une scène d'adieux, vraisemblablement entre Néoptolème et Lycomède.)

53. Amphore de la collection du prince de Canino, n° 730. Gerhard, *Rapp. volc.*, n. 405.

54. Dubois Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases*, pl. CXX. Vase que je trouve cité, mais que je ne puis maintenant comparer avec les autres, les dernières livraisons de l'ouvrage ne m'étant pas parvenues (2).

55. Tasse de Vulci (*Ann. de l'Inst. arch.*, V. pl. E, pag. 345). Pâris, en costume de chasseur, tenant des épieux et accompagné d'un chien, est assis à côté d'un arbre dépouillé de ses feuilles, semblable à celui contre lequel s'appuie Hermès au n° 68. Il écoute, avec une curiosité hardie, les paroles d'Hermès, qui tient dans sa main droite une simple baguette, sans serpents; le dieu n'a d'ailes ni à son pétase, ni à ses talons; le pétase est rejeté sur les épaules. Héra est représentée tenant le sceptre; Pallas, le casque en tête, la poitrine couverte de l'égide, et portant une lance qui, à son extrémité inférieure, est garnie d'un fer (οὐρίαχος). Aphrodite a pour attributs une stéphané, et un sceptre surmonté de la fleur de grenadier ou de lis. Entre elle et Pallas se tient Éros, de la même grandeur ici que les autres personnages. Les figures se meuvent

(1) Les monuments de Khorsabad (Ninive) offrent aujourd'hui un rapprochement inattendu et des plus curieux avec les lions de la porte de Mycènes, rapprochement toutefois préparé par ce que dit Hérodote (I, 84), du lion promené autour des murs de Sardes pour les préserver. Cf. *Relig. de l'antiq.*, t. II, part, I, p. 187.

GUIGNIAUT.

(2) L'ouvrage de Dubois Maisonneuve est terminé depuis plusieurs années; la dernière planche porte le n° CI. Sur la planche LXVIII est gravée une composition à figures rouges, qui se rapporte, selon moi, au Jugement de Pâris. On y voit Hermès debout, avec des talaires ailés aux pieds; Aphrodite assise et à moitié nue tenant le caducée; Athéné debout et armée; Pâris assis et retournant la tête vers Athéné; enfin Héra debout et vêtue d'une tunique talaire; elle est coiffée d'une stéphané et porte un sceptre. Les inscriptions sont corrompues; mais on y reconnait aisément les traces des noms Αλεξανδρος, Ερμα.., Αφροδιτε, Αθενα, Ηρα. J. W.

vers la gauche, sont largement séparées l'une de l'autre, un peu lourdes et faibles d'expression.

56. Hydrie de la Pouille, appartenant à M. de Witte (1) (*Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, I, pl. LVII, A, 1; O. Müller, *Denkmæler*, II, Taf. XXVII, 294.) Hermès parle avec chaleur à Pâris, derrière lequel Aphrodite se tient seule encore. Elle porte le polus sur la tête, comme au n° 42, et dans la main gauche un sceptre. Pâris est vêtu du costume phrygien le plus somptueux; il semble que déjà il soit devenu l'hôte de Ménélas et d'Hélène; avec le sceptre, il tient fièrement une épée dans sa main droite; un chien est à côté de lui. Müller pense que la déesse s'approche inaperçue, ce qui ne saurait convenir à la scène du jugement. J'espère donner plus loin la véritable explication de ce vase, et montrer que sa place ne doit pas être marquée parmi les compositions qui nous occupent ici.

57. Nous trouvons une peinture d'un caractère tout particulier sur le col d'une amphore allongée de Vulci, ayant deux palmes huit pouces de hauteur, et huit pouces de diamètre, dont le dessin est sous mes yeux, et qui appartient à M. Basseggio. Quatre figures du dessin le plus gracieux : une dignité naturelle distingue la pose et le maintien des déesses; leurs vêtements, à plis nombreux, sont d'un goût parfait; Pâris, debout tout auprès d'elles, est vêtu d'un manteau, qui ne laisse à découvert que la poitrine et le bras, dont il tient le long bâton; il ne porte ni sur la tête ni ailleurs aucun de ses insignes accoutumés. Ces insignes manquent complétement aussi aux déesses, même à Pallas. Celle d'entre elles qui se trouve le plus près de Pâris, se tourne vers les deux autres, et tient dans sa main gauche une pomme, dans sa droite une fleur; elle a les cheveux relevés sous une haute coiffe pointue (*tutulus*, comme dans la caricature n° 45). Cette figure serait donc Aphrodite, qui vient de recevoir la pomme (comme aux n°s 87, 97), et elle se tournerait ainsi amicalement vers ses rivales vaincues, avec ce calme noble qui caractérise l'ensemble

(1) *Cat. Durand*, p. 7, not. 2.

de la composition. A moins qu'on ne veuille reconnaître ici Héra tenant la grenade, et supposer, dès lors, que les déesses causent encore entre elles, attendant avec impatience l'arrêt de leur juge. Les deux autres ont une stéphané sur la tête, et celle du milieu tient aussi dans sa main droite une couronne qu'elle presse contre son sein, comme fait Pallas sur le vase n° 51 ; la dernière lève, en parlant, sa main droite. Cette composition se distingue par un caractère tout particulier de dignité, de douceur et d'agrément.

Il est certaines compositions, d'un style plus récent, qui doivent être rangées dans une classe à part : ce sont celles qui finirent par s'écarter de l'ordonnance simple et naïve, à laquelle on s'était attaché pendant des siècles, dans l'arrangement et la disposition des figures : cette révolution ouvrit subitement un plus vaste champ aux caprices de la nouveauté, et jeta nécessairement, dans l'ensemble du tableau aussi bien que dans les poses et le caractère des personnages, une plus grande variété. Cette liberté, une fois admise, invitait en même temps à introduire sur la scène de nouveaux acteurs.

58. A la tête de ces compositions, nous plaçons le grand et magnifique vase trouvé près de Ponte della Abbadia; il l'emporte sur toutes les autres par la beauté de l'exécution, et se trouve maintenant, avec le vase de Cadmus, qui est tout semblable pour la forme et le style des peintures, au Musée de Berlin (Schulz, *Bull. de l'Inst. arch.*, 1840, p. 51; Gerhard, *Archæologische Zeitung*, 1844, S, 261). On prépare à Rome une publication de ces deux vases, digne en tout de leur beauté. Le premier représente Pâris, assis sur ou contre les rochers de la montagne, et, vis-à-vis de lui, *Aphrodita* et *Héra*, tandis qu'*Hermas* et *Athana* se tiennent plus au fond, naturellement aussi tournés vers le prince troyen. Les noms de ces quatre divinités sont écrits ici conformément au dialecte dorien. Pâris, revêtu d'un riche costume, et armé d'épieux de chasse, tient dans sa main droite une couronne de laurier, ce qui a donné à d'autres artistes l'idée de faire intervenir la Victoire elle-même (n°s 61, 79 et 80). Ici, le moment de l'action

est, sans doute, celui où les déesses expriment la promesse des dons entre lesquels Pâris doit choisir, et qui décident son jugement. C'est à la plus jeune, à Aphrodite, à parler : ce qui l'indique, c'est que, des trois amours, également désignés par leurs noms, *Éros*, *Pothos* et *Himéros*, l'un, qu'Hermès semble vouloir soutenir, s'adresse d'un air empressé à Pâris ; l'autre paraît recevoir d'Aphrodite des ordres dont il va s'acquitter, tandis que pour l'instant Héra et Athéné se tiennent complétement en repos. Pallas, en particulier, conserve une attitude pleine de modestie, de calme et de fierté : sa lance est garnie en bas de l'οὐρίαχος, comme au n° 55. Les amours, sur le vase n° 47, sont au nombre de quatre, si toutefois l'un d'eux ne doit pas être pris pour Hyménée. Au delà des anses sont deux autres compositions : l'une représente Jupiter et le jeune Ganymède, celui-ci tenant le cerceau (τροχός, κρίκος) et le petit bâton qui sert à le mettre en mouvement ; l'autre, à la suite de la première, représente *Apollon* et *Artémès* (*sic*). Ganymède, que M. Braun (1) a reconnu, aussi bien que M. Gerhard, est immédiatement placé derrière Pâris ; mais, dans la disposition symétrique du tableau, il est mis en rapport avec Jupiter, et doit faire souvenir qu'à cette même place, sur le mont Ida, l'aigle avait enlevé Ganymède, circonstance relevée par Lucien, et que j'ai citée plus haut. Ce trait indique clairement que l'inventeur de cette composition a compris le sujet simplement au point de vue érotique, et non au point de vue sérieux, au point de vue de la fatalité. Artémis n'est point ici destinée à faire entendre que le lieu de la scène est une montagne couverte de bois, comme l'Artémis ailée, avec une panthère dans la main, que l'on voyait, sur le coffre de Cypsélus, à côté des déesses en marche. Rapprochée ici d'Apollon, et portant tout à la fois une torche et un arc, elle n'est qu'une représentante de l'Olympe, qui prend part aux grandes destinées des enfants des princes sur la terre. Eu égard aux dieux qui sont ici présents, Apollon et Artémis étaient, à cause de leur impor-

(1) *Ann. de l'Inst. arch.*, XIII, p. 88.

tance, ceux qu'il convenait le mieux de placer auprès de Jupiter. Ces trois divinités, séparées du tableau principal par les anses du vase, jouent ici le même rôle que celles qui souvent sont représentées dans la partie supérieure des vases. Quant aux quatre animaux qui, dans la partie inférieure du vase, sont partagés entre les figures principales, les opinions peuvent différer. Le plus simple, à mon avis, est de voir dans le bélier placé au-dessous de Pâris (comme sur le vase n° 62) un symbole de ses troupeaux; (on n'a représenté que la partie antérieure de ce bélier, comme on l'a fait pour le taureau du n° 60); d'assigner à Aphrodite le dauphin portant sur son dos un amour sans ailes; de considérer le chevreuil, placé devant Pallas, comme une imitation empruntée aux plus anciennes images de cette déesse, où elle est représentée accompagnée de cet animal (comme aux n°s 4, 13), et de prendre la panthère, qui se trouve ensuite et sous Héra, pour un signe indiquant une contrée montagneuse, sens que reçoit cet animal sur le coffre de Cypsélus. Le mont Ida, dans l'Iliade, est appelé la mère des bêtes féroces (μήτηρ θηρῶν); et quand Aphrodite traverse la montagne, elle remplit de plaisir, suivant l'hymne homérique, les lions et les panthères. Évidemment la disposition adoptée dans l'ordonnance des animaux a été choisie, moins en raison du sens qu'on peut y attacher, que pour l'ornementation : il ne faut donc pas s'étonner que le bélier n'occupe point une autre place plus rapprochée de Pâris.

59. Grand vase de Ruvo, maintenant à Carlsruhe (*Bull. de l'Inst. arch.*, 1836, p. 165), publié par M. Émile Braun (*Il Giudizio di Paride*, tav. I, 1838) et par M. Fr. Creuzer (*Zur Gallerie der alten Dramatiker, Auswahl griech. Thongefæsse des Grossherz. Badisch. Sammlung*, 1839, Taf. I). Sa forme est la même que celle du vase précédent, une grande anse au col et deux poignées à la panse. (Le rang inférieur, dans l'ouvrage cité de M. Creuzer, pl. VII, représente Dionysus entouré de musique, de danses et de cérémonies bachiques, quatorze figures de femmes, et Silène jouant de la flûte.) Le dessin est

d'un style bien différent de celui du vase n° 58 : moins orné, moins achevé, moins expressif, il annonce davantage un ouvrage de fabrique. En revanche, la disposition particulière et la richesse d'invention que l'on remarque dans cette composition, dont l'auteur primitif doit être placé bien au-dessus de son copiste, lui donne l'avantage sur toutes les autres. Les noms sont inscrits à côté de toutes les figures, excepté celles d'Éros et d'Himéros, et une autre figure encore, qui se laisse aisément deviner. *Alexandre* est assis au milieu; *Athenaa* et *Hèra* se tiennent à sa droite; *Hermès* et *Aphrodite* sont à sa gauche; cette dernière est assise. Pâris est richement vêtu et paré de la tiare; cependant il tient de la main gauche une houlette, dont la partie supérieure est artistement travaillée (c'est par erreur que dans le premier dessin qui a été publié de cette peinture, il a été représenté avec une pomme dans la main droite); son chien est couché à ses pieds. Les deux amours, comme il est naturel, sont bien encore occupés des intérêts de leur mère : l'un adresse la parole à Pâris, l'autre joue avec le ceste d'Aphrodite; mais déjà la victoire n'est plus incertaine: ce moment précis de l'action est ici représenté, et le geste que fait Pâris de la main droite, doit indiquer le grand mot qu'il vient de prononcer (1). *Nicé* (c'est la figure sans inscription) laisse d'en haut tomber une couronne, justement sur la tête d'Aphrodite; c'est ainsi que, sur la médaille impériale n° 97, un génie, avec une couronne, planant au-dessus de la déesse, exprime son triomphe. La Victoire elle-même se montre aussi sur les n°s 61, 79 et 80; elle y est représentée avec des ailes, suivant l'usage; mais ici elle est sans ailes: sans

(1) M. Creuzer, S. 35, 39, interprète les gestes et l'action d'Héra, d'Hermès, de Pallas, de Pâris, tout autrement que je ne puis les comprendre d'après l'expression des figures. Cela vient, surtout, de ce qu'il a conçu autrement le moment de l'action, dans son ensemble. La pomme qui n'existe pas, et que le premier dessinateur a noircie, est mentionnée ici dans l'explication, et pourtant le dessin ne la représente pas, M. Creuzer suppose que Pâris vient de recevoir la pomme de Mercure. Les peintres des vases, en général, ne tiennent aucun compte de la pomme, excepté, peut-être, celui du vase n° 57.

doute parce que, dans sa position presque horizontale, les ailes, qui, du reste, ne sont point toujours données à la Victoire (1), eussent été d'un effet peu pittoresque. A côté d'elle, *Eutychia* (le Bonheur) tient des deux mains un rameau, destiné à couronner Pâris ; car c'est à lui qu'est réservé le bonheur de posséder la plus belle des femmes. Nicé et Eutychia sont ici d'intelligence ; ce qui est très-gracieusement indiqué par l'action de l'une qui s'appuie sur les épaules de l'autre. Hermès qui, non-seulement par la place qu'il occupe, mais aussi dans l'esprit de la composition, est du côté de celle qui triomphe, abaisse son caducée, comme pour exprimer que l'affaire est terminée. Derrière Aphrodite et Pâris, jouissant tous deux de leur bonheur, *Hélius* monte dans le ciel ; sa présence dans le tableau a pour but ou d'indiquer que le jour qu'il vient de faire naître est un grand jour, ou de répandre sur les joies du triomphe l'éclat d'un jour brillant et radieux : la joie et les rayons du jour s'accordant fort bien ensemble. Assurément, dans une composition semblable, je ne saurais admettre que la présence du Soleil n'ait guère d'autre but que

(1) La Victoire (NIKH) sans ailes, entoure de la bandelette du triomphe le front d'Hercule au jardin des Hespérides (de Witte, *Cat. Durand*, n° 303) ; et c'est avec raison que, dans le même ouvrage, n°s 94, 224, 354, 737, M. de Witte reconnaît aussi la Victoire, bien qu'elle n'ait point d'ailes ; circonstance qui se présente aussi sur un vase de la collection Feoli (*Vasi Feoli*, n° 124). Le vase n° 224 de la collection Durand s'accorde tout à fait, quant au sujet en général, avec le vase n° 225, où la Victoire est ailée et sacrifie devant un autel : sur le premier de ces vases, elle n'a point d'ailes ; et la déesse qui, au n° 94, présente une couronne à Dionysus, paré de la bandelette, comme elle en offre une à une Amazone, n° 354, où, de plus, elle fait des libations ; celle qui, n° 226, verse à un vieillard dans une phiale ; celle qui, n°737, fait des libations devant un jeune athlète ayant la bandelette de la victoire autour de la tête, ou qui se tient devant une cithariste (Panofka, *Vasi di premio*, tav. V), ainsi qu'avec des ailes devant Jupiter lui-même (Stackelberg, *Græber der Hellenen*, Taf. XVIII) ; cette figure, dis-je, ne peut guère être autre chose que la Victoire. Je ne conçois pas que M. Gerhard (*Ueber die Flügelgestalten*, 1840, S. 8) ait pu en douter. La Victoire, NIKA, non ailée, sur des monnaies de Terina, n'est pas une figure d'un style très-ancien. Millingen, *Ancient coins of greek cities and kings*, pl. II, 2. Voyez une statue de bronze de la Victoire, sans ailes, qui a été publiée dans les *Annales de l'Institut archéologique*, XI, pl. B, p. 73. Cette dernière statue avait été mal examinée ; après qu'elle eût été publiée, on a reconnu qu'il existait dans le dos des trous destinés à attacher des ailes.

de remplir un vide dans le tableau, ou d'exprimer quelque circonstance indifférente en elle-même, le temps de la matinée par exemple, ou bien encore d'indiquer simplement que l'action se passe à ciel découvert. Le buisson qui croît au bas du tableau, fait assez juger que la scène a lieu en plein air, et cela se comprend ainsi de soi-même. Voilà pour un côté de cette composition. De l'autre côté, la pose des deux autres déesses respire visiblement une orgueilleuse fierté. On peut n'y voir qu'une suite de leur dépit et du sentiment de vengeance qui les anime au moment où Pâris vient de les offenser, et de là conclure à la signification de la déesse placée derrière elles, et qui est désignée par le nom de *Clymène*. De même, en effet, que la Victoire et Eutychia se rattachent ici au triomphe de Vénus et à la félicité de Pâris, de même Clymène, ce semble, doit avoir un rapport particulier avec les déesses offensées, dont aussi elle se trouve très-rapprochée. Mais, pour mieux saisir le sens de cette figure, il faut, en même temps, lever les yeux sur *Zeus*, assis au-dessus d'elle; en effet, la présence de ce dieu ne doit pas ici, comme sur le vase n° 58, où Ganymède est auprès de lui, être considérée comme une addition ingénieuse au mythe, qui nous apprend que déjà précédemment, au même lieu, l'Amour avait obtenu un premier triomphe. *Zeus*, ici, fait partie de la représentation même. Ce dieu, comme on sait, prenait à l'action un très-vif intérêt. Rappelons d'abord quel était, suivant les sept vers qui nous en ont été conservés, le début du poëme dont toute cette fable était tirée. Les hommes en trop grande multitude fatiguaient de leur poids les plaines de la terre, et son sein en était surchargé; Jupiter, qui le remarqua, en fut un jour touché de pitié; dans sa sagesse, il résolut, en excitant la grande querelle de la guerre d'Ilion, d'alléger du poids de cette multitude la terre qui nourrit tous les êtres, et d'amoindrir par la mort le nombre des humains; et les héros furent tués devant Troie, et la volonté de Jupiter fut accomplie. Tel est le motif fatal sur lequel le poëte fondait son œuvre, destinée à servir comme d'introduction à l'Iliade et à tous les autres poëmes qui

la continuent; bien que, dans la suite, peut-être ce motif eût perdu de son intérêt, il ne pouvait être oublié, alors que le poëme était chanté par les rhapsodes, lu et imité autant ou plus qu'aucun autre. Euripide fait aussi allusion à ce début (1). Il ne faut donc plus s'étonner que le peintre ait ici, par opposition au Soleil, qui éclaire le bonheur actuel de Pâris et le triomphe de Vénus, représenté Jupiter, et fait ainsi allusion à l'obscur avenir, à la guerre et à la mort, fléaux que Jupiter avait en vue, en envoyant vers Pâris Mercure et les trois déesses. N'avons-nous pas vu, sur des vases du plus ancien style, Jupiter accompagner lui-même l'ambassade (nos 11-16 et 45)? N'avons-nous pas remarqué que, sur ces vases anciens, des scènes de guerre sont très-souvent, comme revers, mises en contact avec le Jugement de Pâris? Au reste, le père des dieux et des hommes tient ici, non le foudre, mais, le sceptre et une branche de palmier. Grand nombre de vases peints témoignent que les *Brabeutes* portaient une semblable branche; elle sert donc ici à désigner Jupiter comme l'agonothète, qui a préparé la lutte. Une figure qui montre encore bien clairement que le peintre est entré dans le sens intime et dans les détails de la fable, c'est *Éris*, qu'il a placée en buste (2), au milieu de la scène et justement au-dessus de Pâris. *Clymène*, représentée au-dessous de Jupiter qui envoie la mort, et derrière Héra et Athéné offensées, fait de la main droite un geste expressif, en étendant la main derrière elle, geste sur lequel il n'est pas permis de passer légèrement: on chercherait longtemps, avant de le rencontrer une seconde fois, et toute explication de Clymène, qui ne se rapporterait pas à ce geste, ne saurait être la véritable. Mais dès qu'on en tient compte, ce n'est plus au nom de Clymène qui, par lui-même, il faut en convenir, est assez vague, que l'on attache sa pensée, mais bien à l'expression de ce geste; car nous savons que c'est dans leurs poses et leurs mouvements qu'on doit

(1) *Orest.*, 1635-37.

(2) Suivant l'usage des εἰκόνες γραπταὶ ἔνοπλοι. Voyez Raoul-Rochette, *Lettres archéolog.*, I, p. 132 et suiv.

chercher l'explication de toutes les figures. Ce geste est d'une signification aussi précise que le *versus pollex*, par exemple. Or, dans le culte célèbre d'Hermione, le roi des enfers est appelé du nom euphémique de *Clymenus* (1); les noms qui servent à désigner quelque attribut sont si fréquemment et si naturellement communs à des dieux et à des déesses unis par les liens de la parenté et du mariage, que rien n'empêche de voir ici dans le nom de *Clymène* une épithète de la déesse infernale ou Proserpine. Tout, dans la composition qui nous occupe, tend à nous faire admettre cette interprétation : et l'allusion, bien clairement exprimée par la présence de Jupiter et d'Éris, au but que se propose le roi de l'Olympe dans le jugement de Pâris; et la colère d'Héra et d'Athéné; et la liaison de celles-ci et de Clymène; et la manière dont cette déesse est opposée, dans le tableau, à Nicé et à Eutychia, et surtout son geste si plein d'expression, par lequel elle semble promettre de pousser dans l'empire des ombres une multitude de Troyens, victimes de la colère des deux déesses, et une multitude de Grecs. On comprend, par les rapports qui unissent toutes ces figures placées les unes au-dessous des autres, que la relation établie entre Clymène, d'une part, et Nicé et Eutychia, de l'autre, aussi bien qu'entre Jupiter et Hélius, ne pouvait être, comme d'ordinaire, exprimée en plaçant ces figures sur le même plan : le rang inférieur convenait seul pour le personnage de Clymène.

M. Creuzer reconnaît dans Clymène l'épouse d'Hélius, la déesse de la lumière nocturne, écartant les ombres de la nuit et les eaux, d'où elles s'élèvent. Mais les ombres et les eaux viennent-elles mettre obstacle au dénoûment de l'action, auquel cependant tout doit se rapporter? Dans l'ensemble du mythe de Pâris, il n'y a, ce me semble, aucun motif pour le revêtir d'un caractère cosmique; ce serait donc une grande témérité d'y admettre une déesse de la lumière nocturne. Au lieu de Clymène, prise en ce sens, c'est toujours la Lune qui se trouve opposée au Soleil, quand il ne doit pas se montrer

(1) Pausan., II, 35, 5.

seul, et toujours elle est placée sur la même ligne. Quant à la figure sans nom, qui est représentée à côté d'Eutychia, je ne saurais la prendre pour une des Heures, ne serait-ce que parce que sa position n'exprime aucune relation avec Hélius, dont elle n'est ici rapprochée qu'accidentellement. Aphrodite, dans les vers cypriens, est parée de la main des Heures avant de se montrer aux yeux de Pâris; mais ici, où Pâris est déjà heureux par la promesse de posséder Hélène, Aphrodite paraît comme victorieuse, et la figure qui la couronne, placée à côté d'Eutychia, doit être nécessairement la *Victoire*. Eutychia, dit M. Creuzer, est une Tyché employée, à l'égard de Pâris, dans un sens équivoque: Pâris ne prévoit pas les calamités que son arrêt doit engendrer pour les Troyens et pour les Grecs. Mais il ne saurait y avoir ambiguïté dans cette figure d'Eutychia, qui est une, et qui ne cesse pas d'être une personnification unique; c'est par une autre figure que doit être exprimée l'ambiguïté, l'opposition. Cette seconde figure est ici celle de Clymène. Malgré les différences que présentent ces deux interprétations, l'accord subsiste, quant au point principal, le geste *repoussant* de Clymène. Encore moins puis-je accueillir d'autres interprétations, où, sans tenir compte de ce geste, qui n'a sûrement rien d'ordinaire ou de fortuit, on veut prendre la Clymène du vase pour la Clymène qui, dans l'Iliade, est la servante d'Hélène; ou pour un surnom d'Hélène elle-même; — sorte d'anticipation inutile, puisque tout ici, et Eutychia en particulier, a trait à Hélène; — ou pour un surnom d'OEnone, qui serait ainsi opposée à Vénus; — mais ce n'est point d'OEnone que triomphe Vénus, c'est de Junon et de Pallas; — ou pour la même divinité qu'ΕΥΚΛΕΙΑ, suivant la conjecture d'O. Müller, ou même enfin pour *Iris* (1). Si quelque analogie de nom permettait de confondre Clymène avec *Eucleia*, la gloire étant ici du côté de Vénus, Clymène devrait se trouver à côté de la Victoire.

(1) Urlichs, dans les *Jahrbücher des Vereins für Alterthums Freunde in den Rheinlanden*, II, 1843, S. 57.

60. Hydrie de la même forme que les deux précédentes, trouvée dans le Poggio Gajella, près de Chiusi, et publiée par M. Em. Braun (*Il Laberinto di Porsenna*, Rome, 1840, tav. V).

La composition principale est simple. Pâris, en costume phrygien, et tenant à la main des épieux de chasse, est assis au milieu de la scène et cause avec Hermès; son chien est couché à ses pieds; plus loin est un taureau, dont on ne voit que la partie antérieure. Derrière Hermès se tient Athéné dans une pose tranquille, revêtue de son armure; derrière Pâris on voit Héra, dont le sceptre a, par exception, une pointe de lance, si le dessinateur ne s'est pas trompé; elle est tournée vers Aphrodite. Celle-ci se fait distinguer par sa pose: elle est assise et tient aussi un sceptre; de l'autre main elle s'appuie sur un rocher. Derrière elle, entre une des anses du vase, on voit *Éros* debout, représenté ici plus grand que de coutume, et gesticulant, comme s'il faisait, au nom d'Aphrodite, des propositions qui donnent lieu à la déesse du mariage de se tourner du côté d'Aphrodite pour lui faire des reproches; vient ensuite une figure de femme tenant un sceptre. De l'autre côté se joignent au groupe principal, d'abord une figure de femme ailée, qui tient à la main une couronne; puis un homme, en costume royal asiatique, muni d'un long sceptre. C'est là sans doute une allusion aux trois promesses qui, sur le vase n° 52, sont désignées par un lion, un casque et un Amour, exprimant que Pâris deviendrait le *Grand Roi* de l'Asie (1), que la *Victoire* l'accompagnerait partout dans les

(1) Le roi de l'Asie, ΒΑΣΙΛΕΥΣ (ainsi que la reine, aussi avec le nom ΒΑΣΙΛΕΣ (*sic*), se voit sur un vase très-fin du Vatican (*Mus. Gregor.*, II, tav. IV, 2 *a*). Il se distingue par un grand manteau jeté sur ses épaules : la pose et le caractère de cette figure s'accordent assez avec celle de notre vase. — Sur un beau didrachme du Musée Britannique, on voit la tête d'un roi, coiffé du bonnet phrygien. Rev. ΒΑΣΙΛ... cithare. D'après l'ingénieuse explication de M. Lenormant, on doit reconnaître ici la tête du Grand Roi de Perse. M. le duc de Luynes (*Ann. de l'Inst. arch.*, XIII, p. 164) fait la remarque suivante à l'occasion d'une superbe darique de sa collection : c'est que cette pièce, frappée dans l'Asie Mineure, est contemporaine de Tissapherne et d'Alcibiade. Il se pourrait bien que le magnifique didrachme du Musée Britannique fût de la même époque. J. W.

combats, qu'il posséderait un jour *Hélène*. Ainsi, le moment de l'action ici représentée est celui où, après qu'Héra et Athéné ont parlé, si Hermès ne l'a pas fait pour elles, le tour d'Aphrodite est arrivé. Hermès assiste Éros, et Pâris est sur le point de parler. L'artiste, pour exprimer les trois dons offerts par les déesses, n'avait besoin que de trois personnages; mais il lui en fallait quatre pour l'harmonie de la composition : ce fut donc de sa part une idée ingénieuse d'introduire ici l'Amour, et, pour mettre cette figure en rapport avec les trois autres, de la grandir bien au delà des proportions ordinaires, et de l'élever en outre au-dessus du sol, de façon qu'elle s'accordât, dans les proportions, avec la figure à laquelle elle est jointe, mieux encore que ne fait Ganymède avec Jupiter sur le vase n° 58, groupe opposé à celui d'Apollon et d'Artémis. L'éditeur de cette peinture a cru voir ici Œnone, et en a conclu que l'Amour s'occupe à détourner d'elle le cœur de Pâris; il a cru aussi reconnaître, dans le groupe opposé, Hector, dont la Victoire accompagne les pas : en conséquence, et laissant tout à fait de côté la reine des dieux, il établit un contraste entre Aphrodite et Athéné, aussi bien qu'entre Pâris et Hector, dans le sens de la fable connue de Prodicus. Plus tard, le même archéologue a pensé qu'au lieu d'OEnone, il fallait voir ici Hélène (1), en faveur de laquelle l'Amour prévient Pâris : il met alors, en opposition avec cette princesse, Hector suivi de la Victoire. Mais Hector n'est pas le favori de la Victoire, et l'on ne saurait non plus reconnaître Hector dans cette figure, aux larges formes, la couronne sur la tête, qui s'avance avec toute la dignité d'un roi barbare, mais dont le costume n'est nullement guerrier, et en qui, d'ailleurs, rien n'annonce le héros. Et lors même que la victoire (τὸ κρατεῖν, τὸ κράτος) que Minerve offre à Pâris conviendrait aussi bien à Hector qu'à Achille même, toujours paraîtrait-il étrange d'adjoindre à un personnage secondaire, comme dans tous les cas serait Hector, un autre personnage encore, uniquement pour

(1) *Ann. de l'Inst. arch.*, XIII, p. 86.

exprimer le caractère du premier. Il est digne de remarque que le peintre, qui, avec raison, représente Hélène, non comme une jeune fille à la démarche légère, mais comme une reine pleine de dignité, lui a donné une taille un peu forte, trop fidèle en cela peut-être aux modèles qu'il voyait autour de lui; les plus anciens peintres des vases, en particulier, usaient souvent de cette exagération des formes à l'égard de la taille et du sein des femmes. Au reste, quand même on devrait ici reconnaître Œnone, et ce n'est assurément pas le cas, je ne pourrais admettre avec M. Otto Jahn, qui a cru par là fortifier l'explication qu'il donnait de cette figure, que les proportions de la taille indiquent ici un état de grossesse, circonstance qui devait rendre Œnone plus sensible encore à l'infidélité de son époux. M. Jahn, revenant sur l'explication de ce vase, préférerait, au lieu d'Hector, Priam, parce qu'il lui paraît invraisemblable qu'Hector ait été représenté, vêtu du costume phrygien, sans armes et sous les traits d'un homme âgé (1). Tout en reconnaissant la justesse de cette observation, il m'est impossible de reconnaître dans ce personnage le roi d'Ilion.

61. Vase à une seule anse, de la Basilicate, appartenant à M. Pacileo, à Naples (Gargiulo, *Raccolta*, tav. 116; Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Taf. XLIII). Hermès se tient ici devant Pâris, auquel il fait part de son message, et qui est assis, vêtu comme un chasseur, en costume phrygien et avec la tiare sur la tête. Entre eux, mais supposée dans le fond (comme au n° 68), on voit Héra assise sur un trône élevé. Bien qu'une portion considérable de cette figure se trouve brisée, le coucou qui surmonte le sceptre et une partie de l'ornement de tête, semblable à la couronne qu'on voit sur le vase n° 46, ayant été conservés, ne permettent pas de se méprendre à l'égard de la déesse qu'on a voulu représenter, et l'on pourrait hardiment placer dans sa main gauche la grenade, qu'elle portait sans

(1) *Ienaische Litter.-Zeitung*, 1843, Tom. I, S. 150.

doute (1). Du reste, sur le vase nº 58, Junon est caractérisée d'une façon à peu près semblable par le haut siége de pierre sur lequel elle est assise, et par la position qu'elle occupe par rapport à Pâris; sur le vase nº 51, elle est aussi représentée assise sur un trône; mais là, elle ne vient que la troisième: c'est ainsi qu'elle paraît fréquemment encore dans des peintures d'une date plus récente (nºs 79, 82, 83, 84, 86 et 99). Pallas et Aphrodite caractérisées, l'une par son armure, l'autre par le miroir et par ses gestes, sont placées à moitié au-dessus de Pâris et d'Hermès; elles semblent ainsi se tenir à l'écart devant la souveraine du ciel; sur le même plan est ajoutée une troisième figure, la Victoire, qui porte une palme; mais rien dans sa pose n'exprime à laquelle des déesses cette palme est destinée; la scène ne fait que commencer, elle ne touche pas encore au dénoûment.

62. Cratère ayant autrefois appartenu à M. Jenkins, déposé maintenant au Musée Britannique; il a été publié d'abord par Visconti (*Mus. Pioclem.*, IV, tav. A, 1), puis par M. Millingen (*Anc. uned. monum.*, pl. XVII). Le premier de ces deux archéologues en a rapporté le sujet à Phrixus et Hellé; le second, à Pâris. Hermès, appuyé tranquillement sur une colonne, adresse la parole à Pâris, qui est assis, nu à la manière grecque, et couvert seulement d'une chlamyde; dans la main droite il tient des épieux de chasse, et de la gauche, soit confusion, soit embarras, il se couvre la figure avec son manteau, beaucoup moins cependant qu'il ne le fait sur le vase nº 46; à côté de lui est couché un bélier; son chien, comme d'habitude, se tourne vers les étrangers. D'un côté, Héra est debout tenant un sceptre; de l'autre, on voit Aphrodite assise; elle a, comme Héra, le péplus étendu sur la tête.

(1) Le dessin présente aussi cette pomme dans Gargiulo (chez M. Gerhard c'est une *patère*), et l'on ne voit pas comment M. Gargiulo, qui, dans sa notice manuscrite, donne à cette figure le nom de Cybèle au milieu de différents dieux, peut être arrivé à voir ici la grenade, qui ne convient qu'à Junon. Le morceau rajusté serait-il donc véritablement antique ? M. Gerhard nomme cette figure Libera. Müller l'explique très-bien dans son *Handbuch*, § 378, 4.

Le copiste n'a point trouvé de place pour Pallas, ou peut-être a-t-il manqué d'espace pour reproduire avec exactitude l'ordonnance complète de son modèle : c'est ainsi que sur le vase n° 28, l'une des déesses est aussi omise. M. Millingen, ne tenant pas compte de cette circonstance, prend Héra, qui se tient derrière Pâris, pour Aphrodite, et celle-ci, à son tour, pour Hélène; il suppose que cette dernière se montre ici par anticipation, et que le but de l'artiste, en la faisant paraître dans cette scène, a été d'en indiquer en même temps le dénoûment. Mais la promesse d'Aphrodite ne se présente dans la fable qu'en opposition avec les promesses des deux autres déesses, et pour exprimer le triomphe de la beauté sur la puissance et sur la gloire : hors de là, cette promesse n'a plus aucune signification. Une observation qui me paraît pleine de justesse, c'est que l'objet ovale placé dans la main gauche d'Aphrodite pourrait bien être le gâteau de noces (γαμήλιος πλακοῦς) que l'on offrait aux dieux. Dans la main d'Aphrodite, promettant à Pâris un mariage, ce gâteau est en effet plus convenablement placé qu'il ne le serait dans celle d'Hélène, qui, par là, témoignerait trop peu de retenue à l'égard de Pâris. Ailleurs, d'autres symboles exprimant également la promesse de Vénus, tels que la fleur, la branche de myrte, l'Amour, autorisent le sens que nous donnons ici au gâteau. M. Raoul Rochette (*Mon. inéd.*, p. 261) croit reconnaître dans la figure que M. Millingen prend pour Hélène, ou la déesse de la persuasion, *Pitho*, ou la nymphe *Ida*, qui, sur les monnaies de Scepsis, est représentée et nommée ΙΔΗ à côté des trois déesses et de l'Amour. Mais l'attribut placé ici dans la main de cette figure convient aussi peu à Pitho qu'à la nymphe de la grande montagne, que les habitants de Scepsis honoraient d'un culte particulier. (Rev. Trois figures sans importance.)

63-66. Quatre vases, ayant trait à notre sujet, et offrant un genre de composition très-varié et un grand nombre de figures; ils sont placés aujourd'hui au Musée de Berlin : celui qui y est entré le dernier provient de la Basilicate; les trois autres, qui faisaient précédemment partie de la collection

Koller, proviennent de Ceglio; ils sont décrits en détail dans les catalogues de MM. Levezow et Gerhard, sous les n°s 904, 1011, 1018 et 1020.

67. Vase de la riche et précieuse collection Santangelo, à Naples : il n'est pas facile d'obtenir de prendre des dessins ou même seulement des notes quand on visite cette collection (1).

Un motif nouveau dans les représentations figurées du Jugement de Pâris est l'introduction du personnage d'*Œnone* qui ne s'est pas encore présenté dans les peintures des vases.

Sur le bas-relief de la villa Ludovisi, nous voyons les déesses qui viennent d'arriver avec Mercure : Vénus se présente la première; elle est à côté de Pâris; entre elle et lui est placée Œnone; l'Amour est déjà occupé à séduire Pâris assis sous un vieux chêne. La nymphe prophétesse est ici désignée par la syrinx, qui s'accorde avec la houlette de Pâris faisant paître ses bœufs, et avec le costume qu'elle porte elle-même. Ce monument nous fournit l'explication d'une peinture de vase de la Basilicate (De Witte, *Cat. Durand*, n° 16, actuellement au Cabinet des médailles de Paris; Gargiulo, *Raccolta*, tav. 115; *Mon. inéd. de l'Inst. archeol.*, I, pl. LVII, A. 2; Lenormant et de Witte, *Élite des mon. céramographiques*, tome II, pl. LXXXVIII), qui n'a pas été bien comprise. Pâris est ici représenté, non en berger, mais, comme nous l'avons vu souvent, dans un riche costume et tenant à la main des épieux de chasse; OEnone, de son côté, se présente sous le costume et avec le maintien d'une femme de qualité; sa tête est parée d'une tiare ou mitre méonienne, comme la nomme Virgile (2), semblable à celle de Pâris. Elle est assise vis-à-vis de lui, et, au lieu de la syrinx, elle joue du trigonum; une suivante l'ac-

(1) Voici la description que j'ai prise de ce vase : Iris ou Éris tenant le caducée; suit la colombe, puis Aphrodite assise tenant un lécythus, deux Amours, Athéné debout, Héra assise, Pâris debout tenant la pomme. Cyathis à figures jaunes. — Il se pourrait que la figure que je prends pour une femme ne fût autre qu'Hermès.

J. W.

(2) *Æn.*, IV, 215.

compagne, comme il convient aussi à une femme d'un rang élevé. Pâris, au lieu de prêter l'oreille aux sons que tire Œnone du trigonum, se détourne ; cela signifie sans doute que le temps n'est plus où il trouvait sa joie dans son épouse, et que la pensée d'Hélène, qui lui est déjà promise, l'occupe sans cesse et ne lui laisse aucun repos (1). Ainsi le moment de l'action se rapporte à l'époque qui, dans le récit poétique, s'est écoulée entre le jugement et la construction du vaisseau que Pâris entreprit par les conseils et les exhortations de Vénus (2), ainsi que le racontent les Cypriaques. Ces suggestions de Vénus, et l'ordre qu'elle donne à Pâris de construire un vaisseau, se trouvent aussi représentées, dans les peintures anciennes, et c'est ainsi que s'explique le vase cité sous le n° 56. La grande déesse Aphrodite, avec le polus sur la tête, se tient derrière Pâris ; elle est présente, mais invisible à ses yeux (comme, dans Sophocle, Athéné s'entretient avec Ajax, sans se découvrir à lui), tandis qu'Hermès, qui continue de la servir, s'adresse à Pâris, auquel il a apporté une épée. Cette épée témoigne assez clairement que Pâris n'est plus le paisible habitant du mont Ida, devant qui avaient comparu les trois déesses. Cet attribut s'accorde parfaitement avec l'ordre qu'il reçoit de construire un vaisseau, sur lequel il s'embarquera pour se rendre vers un peuple étranger, et où par conséquent il doit paraître armé. La même explication convient également au vase du Vatican (Millingen, *Peintures de vases*, pl. XLIII) (3). La contrée solitaire et montagneuse dans laquelle Pâris habite, est indiquée par Pan, un satyre et un chevreuil. Le jeune héros est assis, et, derrière lui, Aphrodite debout, appuyée sur un pilier, lui parle sous l'influence de Pitho et d'Éros, représentés sur le plan supérieur.

(1) Quatre femmes et deux Amours complètent ce tableau, qui, par son style et son caractère, appartient aux scènes mystiques. J. W.

(2) Proclus : ἔπειτα δὲ Ἀφροδίτης ἐπιθεμένης ναυπηγεῖται.

(3) Passeri, I, tab. XVI ; d'Hancarville, IV, pl. XXIV ; Pistolesi, *Vatic.*, III, tav. 99, *c*.

Le costume d'Aphrodite se rapprochant ici de celui de Pâris, on pourrait la prendre pour Œnone, et voir dès lors dans la déesse portant un éventail, placée au-dessus, non pas Pitho, mais Aphrodite elle-même, si d'ailleurs le geste naïf que fait Pâris de la main droite, et la satisfaction peinte dans ses traits, n'exprimaient pas qu'il est sur le point de céder à de douces exhortations. Je ne saurais donc, comme a fait M. Millingen, dans un ouvrage plus récent (1), ranger cette peinture dans la classe des jugements de Pâris, et supposer que Vénus paraît seule ici devant Pâris, à qui elle promet Hélène représentée sous les traits de la figure assise plus haut, ainsi que nous voyons Pallas, dans une peinture sur mur, lui promettre, par le symbole de la bandelette, la victoire et la gloire des armes. Cette peinture sur mur, comme je l'ai montré plus haut (2), offre une scène distincte de toute autre représentation et qui renferme un sens particulier; et c'est aussi comme une composition complète circonscrite par la présence de Pan et d'un satyre, que se présente la peinture dont il s'agit (Millingen, *Vases grecs*, pl. XLIII); elle n'a donc pas pour sujet la querelle des trois déesses. Aphrodite, dans ce cas, ne pourrait se montrer seule et promettre Hélène à son juge; et lors même que cela serait possible, elle ne pourrait pas se tenir derrière Pâris. Admettons que cette peinture n'ait point pour objet Aphrodite exhortant Pâris à se mettre en mer pour aller à Sparte, du moins faut-il entendre que cette déesse qui doit son triomphe à Pâris, vaincu par elle à son tour, est représentée nourrissant à son sujet des projets d'amour, et l'excitant à les poursuivre et à se confier en ses conseils et en sa protection. La passion de Pâris et la douleur d'Œnone sont représentées, comme sujet à part et sans nulle relation avec les personnages qui en furent l'occasion, dans une peinture que j'ai vue à Pompéi, sur un mur de couleur jaune, dans la maison dite du Labyrinthe. L'Amour est assis sur le cou de Pâ-

(1) *Anc. uned. mon.*, p. 49, not. 15.
(2) Page 167.

ris, représenté avec la houlette et avec le bonnet qui le distinguent : Œnone, qui est assise, détournant de lui son visage, se tord les mains sur son genou (non pas, comme on le voit ordinairement, autour des genoux), en signe de douleur et de désespoir. Cette composition répond parfaitement à la scène précédente. M. Zahn, qui a publié cette peinture dans son ouvrage sur les *Ornements* (pl. XXXI de la nouvelle série), prend Œnone pour Hélène se repentant de son crime, comme elle le fait dans le troisième chant de l'Iliade : mais au temps dont parle Homère, l'Amour, ici représenté comme subjuguant Pâris, avait déjà accompli son œuvre. Il faut regarder aussi comme un pendant à cette scène une terre cuite (Millingen, *Anc. mon.*, II, pl. XVIII, 2), où PARIS et ŒNONE (*rétrograde*), comme un couple encore heureux, sont représentés sur les bords du Scamandre, auprès d'un troupeau.

68. Après cette digression, j'arrive enfin à la peinture qui doit faire l'objet particulier de ce travail, et que je place ici (pl. XVIII) sous les yeux du lecteur, qui n'aurait ni le temps, ni l'occasion de rechercher les copies d'un grand nombre d'autres représentations figurées du même sujet. Entre tant de compositions diverses qui ont attiré notre attention, celle-ci se distingue encore de plusieurs manières par le caractère qui lui est propre. Si parfaite que soit, et dans la pensée et dans l'exécution, chacune des figures prise à part, on ne peut dire cependant qu'elles soient aussi heureusement disposées et qu'il y ait entre elles et dans l'ensemble autant d'harmonie que cela a lieu d'ordinaire dans les vases d'un bon dessin. Les détails introduits par l'artiste dans la composition de son sujet, devaient nuire eux-mêmes à l'ordonnance du tableau. Aphrodite, et, à côté d'elle, Éros, quelque grand qu'il soit, ne correspondent pas bien à Héra et à Pallas placées au-dessus l'une de l'autre ; la biche ne forme pas un parallèle heureux avec la fontaine. Deux scènes sont ici représentées, Hermès s'acquittant de son message auprès de Pâris, et les déesses se préparant à paraître aux yeux de leur juge. Les deux scènes sont disposées sur le même plan et confondues l'une avec

l'autre, et cela montre jusqu'où l'on portait le principe idéal dans la composition. Nous en avons vu un exemple tout semblable sur le vase n° 61 ; au contraire, dans la peinture romaine n° 69, on a eu égard aux diverses phases de l'action et aux lieux où elles se passent. Dans la manière de représenter Pâris, le goût grec, ici comme en beaucoup d'autres cas, l'a emporté sur le costume asiatique. Pâris est nu, couvert seulement d'une petite chlamyde : la tiare phrygienne, qui est ici ornée d'un griffon, et les élégantes bottines lacées qui couvrent les jambes suffisent, avec l'épieu de chasse et le grand chien, à faire reconnaître le personnage. Hermès dirige vers Pâris son caducée renversé, et ce geste semble être celui qui doit accompagner un ordre ou un message. Le style des larges et riches vêtements des déesses est d'une rare beauté. Nulle autre part ces déesses ne se montrent aussi occupées de l'objet de leur querelle, qui est la beauté (Καλλιστεῖα); nulle autre part le caractère de la lutte soulevée entre elles ne se trouve aussi clairement, aussi parfaitement exprimé. L'auteur des Cypriaques était entré là-dessus dans de longs détails : on en peut juger par le fragment qui nous a été conservé, et que nous avons rapporté plus haut, dans lequel est décrite en partie la toilette de Cypris. Euripide se contente de représenter les déesses, arrivées dans un bocage touffu, se baignant toutes trois et lavant dans les fontaines de la montagne (1) leurs membres éclatants de blancheur. D'après le dessin que nous avons sous les yeux, elles sont arrivées près de la splendide demeure d'Alexandre, comme sur le vase n° 52; c'est ce qu'indique la fontaine à colonnes ioniques, de laquelle l'eau jaillit par deux gueules de lion (non de Gorgone), dans le bassin carré placé au milieu. Héra et Aphrodite ont déjà quitté le bain, elles s'occupent de leur toilette, tandis que Pallas, à qui ne saurait convenir tant de recherche dans sa parure, se contente de se laver le visage à pleines mains. Elle a les bras

(1) *Androm.*, 284-86 ; *Helen.*, 676. C'est à quoi fait allusion l'inscription de Démocharès sur un bain. *Anthol. Pal.*, IX, 633 ; Brunck, *Anal.*, III, p. 70, n. 3. On trouve aussi une épigramme sur une fontaine dans le *Corp. Inscr. græc.*, III, n° 4535.

découverts, et a déposé son lourd casque, auquel sont proportionnés et son bouclier et son énorme lance, appuyée contre la fontaine. Il était tout simple de la représenter au bain; puisque, suivant la croyance populaire, elle lavait ses bras puissants, quand elle revenait des combats (1). Ici toutefois il ne s'agit pas pour elle de purifier son corps de la poussière du chemin, mais de plaire. Aussi Héra, de son côté, est occupée à se coiffer devant un miroir, bien que le miroir n'appartienne ailleurs qu'à Aphrodite. Mais ici Athéné, en se baignant, Héra, en se regardant dans un miroir, ne font rien qui ne convienne également à la circonstance, et notre peinture donne en ce point un démenti formel à Callimaque (2), lorsqu'il affirme que sur le mont Ida, quand Pâris y jugea les déesses, Pallas et Héra ne consultèrent ni le miroir de métal, ni les eaux du Simoïs, et que Cypris seule, les yeux fixés sur l'airain resplendissant, changea et rechangea plusieurs fois les boucles de sa chevelure. Quant à Aphrodite, elle est assez clairement désignée par le lapin qu'elle porte dans son giron ; cet animal offre toujours en effet un sens érotique. Les bras de la déesse sont aussi entièrement nus; ceux d'Héra ne le sont qu'à moitié; Éros, en même temps qu'il touche, en jouant, le lapin, semble occupé à attacher au bras gauche de sa mère le bracelet d'or. Du reste, encore aujourd'hui, dans le Midi et en Orient, ce ne sont pas seulement les gens du peuple qui, pour se baigner, aiment mieux aller chercher l'eau courante des fontaines que d'en faire emplir une baignoire, et cet usage naturel contraste moins qu'il ne nous semble au premier abord, avec le miroir et une parure distinguée. Le chevreuil que nous voyons ici attacher ses regards sur Aphrodite, comme s'il éprouvait son influence, indique la contrée boisée où Pâris a établi sa demeure. tout comme la panthère du vase nº 58. Grâce à la profusion d'ornements que trahissent, dans cette peinture, et la mitre de Pâris, et le pétase d'Hermès, et

(1) Callim., *Lav. Pall.* 5.
(2) *Ibid.*, 18-21.

là chaussure de l'un et de l'autre, aussi bien que les armes de Pallas et même la fontaine, nous avons l'avantage de rencontrer, dans cette fontaine, la preuve d'un usage assez peu connu, je veux dire celui de suspendre et de placer auprès des fontaines des images votives, les unes peintes sur de petites tablettes, les autres consistant en de petites figures sculptées. M. Minervini rapporte quelques exemples de cet usage (1), et, quant à présent du moins, je ne veux pas m'arrêter à une circonstance qui ne se produit ici que comme un simple ornement, sans rapport direct avec le sujet; car il serait par trop bizarre de supposer que si l'une de ces images votives qui représentent des femmes se renverse en arrière, tandis que l'autre gît à terre, cette sorte de désordre doive être attribué à la présence de la puissante Athéné, comme si les images des dieux éprouvaient les mêmes émotions que si elles étaient vivantes! Sur le petit tableau suspendu dans le fond de la fontaine on distingue aussi une figure. M. Gerhard trouve de l'analogie entre la cérémonie pratiquée à Argos, de baigner le Palladium dans les eaux de l'Inachus, et cette scène, où Pallas, dans le désir de plaire à Pâris, se lave elle-même; il présume en conséquence que les petites images votives placées ici, représentent simplement des baigneuses (λουτροχόους), comme il y en avait à Argos. Je ne puis me défendre de quelque étonnement en lisant cette conjecture. Car la fontaine est ici celle de Pâris, laquelle assurément était aussi peu destinée au bain de Pallas elle-même qu'à celui du Palladium. Et d'ailleurs est-il croyable que l'on ait choisi ces baigneuses, au lieu de divinités, pour en faire des images votives? Il est encore plus difficile d'admettre que le genre de toilette que fait ici Pallas, occupée à se laver, ait donné lieu de représenter, sur le revers du vase, Tirésias, qui surprit cette déesse au bain. En vain voudrait-on, dans cette hypothèse, s'autoriser de ce que Callimaque, dans son hymne, a traité ces deux mythes réunis. Si Tirésias était, en effet, représenté au moment où il surprit la déesse, on

(1) *Bullet. Napol.*, I, p. 103; II, p. 50.

pourrait alors, il est vrai, soupçonner entre Pâris et Tirésias quelque rapprochement, à la façon des anciens; on serait amené à supposer, par exemple, que l'intention de l'artiste avait été d'établir une sorte d'opposition, en montrant, d'un côté, des déesses qui se découvrent volontairement, mais habillées, parées, à un mortel, tandis que, de l'autre, l'aspect d'une déesse, surprise malgré elle et sans voile, cause la mort du téméraire qui l'a aperçue. Mais comme le peintre qui s'était proposé de représenter Ulysse à l'entrée des enfers, n'avait aucun motif de se souvenir de cette autre histoire, pourquoi vouloir qu'il y ait songé? Tout au plus serait-il permis de conjecturer que Callimaque, qui chante le bain du Palladium et qui montre l'origine de cette cérémonie religieuse dans les bains de Pallas elle-même, aurait pu, en rappelant, suivant la tradition, les bains qu'elle prenait après les combats, et ceux où elle avait pour compagne son amie Chariclo, ce qui amène l'épisode de Tirésias, aurait pu, dis-je, se souvenir aussi du bain qu'avait pris la déesse à la fontaine de Pâris. Mais qu'importaient au peintre qui avait à représenter le Jugement de Pâris, les autres bains de Pallas et du Palladium? N'oublions pas que, sur les vases mentionnés plus haut, nous trouvons habituellement, à côté du Jugement de Pâris, toujours empreint d'une teinte de gaieté, quelque scène ayant trait aux graves événements qui en furent la conséquence, et dès lors nous serons bien plutôt portés à admettre qu'ici l'ombre de Tirésias, comme le personnage de Clymène sur le vase n° 59, fait allusion à cette foule de héros troyens et grecs précipités dans le Tartare par suite de ce jugement. Si même on se refuse à reconnaître un rapport aussi direct entre les deux compositions, on trouvera du moins dans la seconde un sujet heureusement choisi parmi les aventures d'Ulysse, et qu'il était assez convenable d'opposer au Jugement de Pâris, puisque cette seconde scène offre une sorte de fin ou de dénoûment de la première. Dès lors il ne faudrait plus réunir ces deux peintures sous le titre de Pâris et Tirésias, mais bien sous celui de Pâris et Ulysse. A ce sujet, et pour finir, je ne saurais dissimuler que, dans ma pensée, les *Jugements de*

Pâris, pris isolément, et sans qu'il vienne s'y joindre un Tirésias indiscret, seraient un sujet bien mal choisi pour présent de noces, et bien peu conforme aux idées des Grecs touchant le mariage. On se plaît fort aujourd'hui à classer tous les sujets peints sur les vases d'après la destination qu'on suppose leur avoir été donnée, celle d'être offerts en présent dans telles ou telles occasions : c'est là, du reste, une fantaisie assez innocente et qu'il importe peu de combattre. Dans toutes ces suppositions on ne trouve rien de certain, et il est même fort rare qu'il s'y rencontre un peu de vraisemblance; mais après tout, ces conjectures sans fondement, qui vont se renouvelant sans cesse, n'enfantent pas, comme tant d'autres, des erreurs positives; elles n'ont d'autre inconvénient que d'ennuyer, de fatiguer; et c'est là l'effet que doit produire à la longue tout ce qui, manquant d'une base solide, ne présente que doute et incertitude.

PEINTURES SUR MUR.

Dans les peintures sur mur les moins anciennes, le Jugement de Pâris n'offre rien qui le fasse distinguer des autres représentations du même sujet.

69. On connaît la peinture du tombeau des Nasons (pl. XXXIV; Millin, *Galer. mythol.*, CXLVII, 637) : les trois déesses y sont représentées sur la montagne, assises et se reposant de la fatigue de la route, tandis que, dans le lointain et au-dessous, Mercure remet à Pâris, assis près de ses troupeaux, la pomme qui doit être adjugée à la plus belle. Pallas semble retenir l'Amour par une aile, au moment où il veut s'éloigner et se hâter d'aller faire valoir les intérêts de Vénus. La déesse agit ainsi par un motif que Lucien a fort bien développé : c'est que les déesses s'observent mutuellement d'un œil jaloux, et veillent à ce qu'aucune d'elles ne fasse tort à l'autre dans la lutte qui va s'engager.

70, 71, 72. Dans la collection de peintures antiques, for-

mée par Francesco Bartoli, et citée plus haut (1), Mercure, au folio 42, est représenté remettant la pomme à Pâris, au milieu d'un paysage encadré dans un ovale; au folio 22, Pâris tient la pomme à la main; devant lui sont les trois déesses; elles s'enlaçent ensemble par les bras, comme les Grâces, mais toutes les trois sont tournées du même côté; elles sont nues et sans attributs qui les distinguent : seulement un péplidium flotte autour de leur corps, avec une intention malicieuse, digne, pour le moins, de Lucien.

Dans les thermes de Titus, on voit les trois déesses peintes en guise de statues, posées sur des piédestaux, peinture destinée à servir d'ornement à une niche; elles sont presque entièrement nues; Minerve est représentée d'une manière comique, ayant un casque sur la tête, et Junon avec le paon. *Descript. des bains de Titus*, Paris, 1786, fol. 7.

73, 74. On a découvert peu de chose, à Herculanum et à Pompéi, qui appartienne à notre sujet. On voit, à Pompéi, dans la maison dite de Méléagre, une chambre à panneaux bleus et rouges, où se trouve représenté le Jugement de Pâris. Les déesses viennent de se montrer; Junon écarte de son visage le péplus, et Pallas tient sa main droite appuyée sur sa hanche; leur maintien, à toutes deux, est plein d'assurance et d'orgueil. Pour Vénus, elle est entièrement nue; tandis que les deux autres déesses se tiennent à l'écart et sur un plan plus élevé, elle se présente droit à Pâris; Mercure, placé derrière lui, appelle ses regards sur les beautés sans voiles de la déesse. En comparant le caractère de ces personnages, tels qu'ils se montrent ici, avec la contenance et la dignité qu'ils conservent, dans les meilleurs dessins des vases, on comprend toute la différence des époques. Il faut louer cependant, dans cette composition d'une invention si peu noble, l'exécution et le dessin. Dans la partie supérieure, est représenté, assis sous des arbres, un jeune homme, coiffé du bonnet phrygien et portant un pedum et une lyre; ce ne peut être que Pâris : c'est

(1) *Supra*, p. 141.

donc là une seconde scène, Pâris dans sa solitude. Cette peinture a été publiée dans le *Museo Borbonico*, t. XI, tav. 25, où nous apprenons aussi qu'une autre peinture semblable, mais moins belle, et qui n'a pas encore été publiée, a été trouvée à Herculanum. Du reste, à l'exception de la peinture, citée plus haut, représentant *Pâris* et *Œnone* (1), je n'ai rencontré qu'une seule fois, à Pompéi, Pâris, tenant le pedum et accompagné d'un taureau, dans la maison dite de la nouvelle chasse. Goethe mentionne aussi un dessin de M. Ternite, représentant dans un tableau rond Pâris, à qui l'Amour semble adresser la parole.

75. Une peinture découverte à Pompéi ou à Herculanum, est de nature à faire comprendre combien ce sujet était devenu vulgaire, dans la peinture sur mur, et le parti qu'on en a tiré: c'est une caricature qui n'a pas pour objet, comme celle que nous avons vue sur le vase n° 45, le style de la composition, mais qui s'attaque au sujet même. Devant un coq placé sur un Hermès ithyphallique, sont représentées une poule d'Inde, une oie et une cane; et certes il convient mieux de voir ici une plaisanterie qui s'adresse à Pâris et aux trois déesses, que d'attribuer à cette peinture l'intention d'exprimer «que tout dans la nature rend un hommage au pouvoir générateur (2).» Un miroir, n° 116, présente, sur le même sujet, une caricature d'un genre plus grossier.

BAS-RELIEFS.

Les bas-reliefs offrent beaucoup plus d'intérêt que les peintures sur mur: je veux surtout parler de ceux qui ornent trois sarcophages que l'on voit à Rome (3), et dont les deux plus im-

(1) *Supra*, page 186.

(2) *Musée royal de Naples. Peintures, bronzes et statues érotiques du Cabinet secret*, par M. C. F. (Famin). Paris, 1836, pl. 54. On voit aussi dans ce recueil, pl. 31, Énée avec Anchise sur les épaules et Iule à la main, représenté sous la figure d'un cercopithèque ou cynocéphale à longue queue, avec un phallus.

(3) Le Jugement de Pâris ne se rencontre point sur les sarcophages étrusques; Müller s'est trompé à ce sujet dans son *Handbuch*, § 378, 2.

portants ont été réellement publiés pour la première fois par les soins de M. Émile Braun : le troisième, à ce qu'il semble, reste encore maintenant tout à fait inconnu. Ce qui fait sans doute, suivant la remarque de M. Schwenck (1), que le Jugement de Pâris a été si fréquemment représenté sur les sarcophages romains, c'est que Vénus, qui avait obtenu le prix de la beauté, était la mère des *Æneades*, nom dont les Romains aimaient à s'entendre appeler.

76. Pour les ranger par ordre de beauté, nous donnerons la première place à l'un des bas-reliefs qui se conservent au palais Spada à Rome, et qui forment un cycle. M. Em. Braun en a fait le sujet d'un beau travail qu'il publiera prochainement sous le titre de *Douze bas-reliefs*. Pâris est ici représenté en repos, faisant paître ses bœufs; il est assis auprès d'un chêne, non loin d'un édicule ou de sa demeure (comme au nº 52), et il porte un costume phrygien plein d'élégance ; l'Amour s'est approché de lui et lui parle bas à l'oreille. On trouve un dessin de ce monument dans Guattani (*Mon. ined.*, VII, tav. 28). Ce beau motif se trouve également dans la grande composition que nous allons indiquer plus bas. Mais nulle part l'exécution du groupe n'est aussi belle que dans un fragment qui appartient au plus noble style de la sculpture grecque, et que j'ai vu à Venise, d'où il est passé, depuis peu, en la possession de S. M. le roi de Prusse. L'Amour est ici un tout petit enfant, et, de sa petite main, il a tiré par l'oreille ou par les cheveux Pâris, qui s'est retourné avec promptitude et avec un visage sérieux ; mais déjà calme cependant et attentif à cette apparition, il écoute, et porte à son oreille les doigts de la main droite, en même temps que le coude droit repose appuyé sur sa main gauche. C'est au-dessous de ce bras que le bas-relief a été brisé. Du reste, on voit aussi derrière Pâris quelques colonnes, qui, par leur élégance, semblent appartenir à sa demeure (comme sur le vase nº 49); mais on ne découvre nulle trace d'arbre. L'étude de ce pré-

(1) *Rheinisches Mus.*, 1842, I, S. 635.

cieux fragment est de nature à rehausser encore l'idée que nous pouvons avoir de l'expression et de la délicatesse qu'atteignit l'art grec.

77. Le bas-relief de la villa Ludovisi, publié par M. Ém. Braun, d'abord en même temps que le grand vase de Ruvo (n° 59); puis, dans les *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, III, pl. XXIX; *Annales*, XIII, p. 84-90. Nous avons déjà indiqué (1) le sujet placé au centre de cette belle composition, Pâris et Œnone; les déesses et Mercure occupent le côté gauche (2); au-dessous sont les génisses de Pâris. Junon et Pallas paraissent ici représentées d'après des statues qui montraient ces déesses sous un aspect vénérable, et la coquetterie de Vénus se borne à laisser flotter le péplus, qui, enflé par le vent, s'arrondit en forme d'arc au-dessus de sa tête, tandis que son vêtement de dessous descend un peu et glisse sur son épaule. De l'autre côté, on voit différentes divinités, mais, pour la plupart, restaurées en stuc, par une main moderne, quoique en partie, sans doute, d'après les fragments et les indications fournies par les figures brisées (3). Ce qu'il y a de mieux conservé, c'est le dieu de la montagne, placé en haut: je ne saurais admettre, avec l'éditeur de ce monument, que cette figure soit Jupiter, car il faut avouer que la place qu'elle occupe est, au moins, quelque peu inconvenante pour ce dieu. Zoëga a compris comme moi cette figure; voici comment il s'exprime dans une description inédite de ce bas-relief: « Antichi sono Giunone, Minerva, Mercurio, Venere, « la Ninfa colla siringe, citata da Winckelmann (*Monum. ined.*, « p. 156) e creduta Enone, Paride, l'Amorino, *il Genio montagnardo, di carattere Erculeo*, assiso sulla pelle di fiera e « tenendo nella sinistra la clava appoggiata sulla coscia sinistra, la Ninfa col pedo; moderni il fiume, due Ninfe e il

(1) *Supra*, p. 184.

(2) Le pétase de Mercure, pendu sur son épaule, est comme sur le sarcophage Casali.

(3) Platner (*Beschreibung der Stadt Rom*, III, 2, S. 581) dit « que les figures ont été, en grande partie, restaurées en stuc. »

« carro del Sole. » Il est à remarquer que le vase de Carlsruhe (n° 59) justifie la présence du Soleil, et nous croyons très-plausible la conjecture émise par M. Braun, que le restaurateur de ce bas-relief et Raphaël, dans la composition qui nous a été conservée par Marc-Antoine, ont fait usage d'un autre monument aujourd'hui perdu. Dans les deux nymphes (*due Ninfe*) Zoëga comprend aussi Diane : cette déesse assistait à cette même scène sur le coffre de Cypsélus.

78. Le bas-relief de la villa Pamfili, publié par M. Raoul Rochette, dans ses *Monum. inéd.*, (pl. L, page 266); plus correctement dans les *Monum. inéd. de l'Instit. archéol.*, (III, pl. III); plus correctement encore dans les *Annales* (XI, pl. H), avec une explication de M. Ém. Braun (p. 314-322). Cette composition a ceci de particulier, que le côté, qui est à la gauche de Pâris, est occupé par trois nymphes, et que les animaux sont petits et placés au-dessous : le motif qu'en donne M. Braun, motif exprimé par Euripide, dans son *Iphigénie* (180; 1291), est que la scène se passa dans une vallée semée de fleurs, auprès de belles fontaines. L'artiste avait une préférence marquée pour le nu ; on le voit assez par le groupe de Pâris, de Mercure et de Vénus. Cette dernière se présente entièrement nue, avec la dignité d'une Phryné. Junon elle-même, accompagnée du paon, a le sein découvert, et se pare du péplus, qui flotte au-dessus de sa tête; Pallas seule, placée ici au troisième rang, a conservé son armure et sa pose accoutumées. Dans un coin, on voit le Scamandre couché, et, au-dessus de lui, une petite figure, assise sur le mont Ida; c'est Jupiter, devant qui se tient un vieillard barbu, que je ne saurais prendre pour Nérée, ni pour quelque autre devin : il est tourné vers Jupiter, à qui il serait peu convenable de prédire l'avenir. Je ne puis proposer aucune conjecture au sujet de ce vieillard. La présence de Jupiter n'a ici aucune signification particulière, puisque, dans l'enlèvement de Proserpine, ainsi que le fait observer M. Braun, il se présente de même comme le souverain de l'univers, et que le mont Ida, en particulier, étant le lieu de

son séjour, le lieu d'où il observe le monde, suffit seul et de lui-même à rappeler que Jupiter est présent. La composition, ainsi conçue d'abord dans son ensemble, a été ensuite amplifiée, des deux côtés, par plusieurs figures, ainsi qu'il est arrivé à une autre composition représentant Achille à Scyros; et ces figures, suivant la remarque de M. Raoul Rochette, ont été vraisemblablement ajoutées par Algardi, qui construisit le palais Pamfili, et dans l'unique but, sans doute, de remplir avec symétrie l'espace resté vide sur un des murs.

79. On trouve dans Beger (*Spicileg.*, p. 135, et *Bellum Trojan.*, tab. VII) une composition toute semblable, mais inachevée; elle est tirée des manuscrits de Pighi. Il reste ici deux nymphes, comme sur le bas-relief n° 80. Pâris est assis dans la même direction, à droite, mais il est entièrement vêtu, de même que Vénus, derrière laquelle le péplus dessine un arc, à partir des hanches jusqu'à la tête; devant elle est l'Amour. Les trois déesses sont rangées en demi-cercle; Mercure est au milieu; Junon seule est assise; au-dessus de Vénus plane la Victoire, comme sur le bas-relief n° 80 et sur le vase n° 61. Dans le haut, on voit six animaux.

80. Un monument tout a fait oublié dans ces derniers temps est une grande plaque de marbre détachée d'un sarcophage. Ce bas-relief, fort endommagé, se trouve à la villa Médicis à Rome, où il est vraisemblablement encastré dans le haut d'un des murs du palais; il a été décrit avec détail par Zoëga, et gravé dans Spence, *Polymetis or an enquiry concerning the agreement between the works of the Roman and the remains of the ancient artists*, Lond., 1755; pl. XXXIV, p. 246. On y voit deux scènes différentes: la querelle des déesses aux noces de Pélée (laquelle est seulement rappelée sur le vase n° 59 par le buste d'Éris), et le Jugement de Pâris. Il est, du reste, assez singulier que la première de ces deux scènes soit représentée à la droite du spectateur, et la seconde, à sa gauche. Dans la première, on distingue, sur le plan supérieur, le génie du mont Pélion placé sous une grotte ou une espèce de tente (la gravure indique une tente); sur la pointe

du rocher, Jupiter tenant le foudre et accompagné de l'aigle; derrière lui, Diane, le front orné du croissant; son péplus, en forme d'arc, s'élève au-dessus de sa tête; à la gauche de Diane, on voit une figure d'homme (c'est, dans la gravure, une figure de femme), dont la tête est endommagée. Un peu plus au fond, un pied seul reste encore, mais l'espace est assez grand pour avoir pu contenir Pélée et Thétis. A la droite de Jupiter, se présente Mercure; les Dioscures arrivent, l'un près de l'autre, au galop (1); derrière eux le Soleil s'avance sur un quadrige, sortant d'un arc grand et plat, qui a la forme d'une demi-ellipse (dans la gravure, c'est un péplus en forme d'arc, sur lequel on peut distinguer trois signes du zodiaque). Les figures représentées au-dessous de la montagne sont de plus grande dimension : on reconnaît ici la Terre ou la Thessalie, le Pénée, l'Océan et Téthys; au milieu se présente la Discorde: elle a des ailes, et porte une palme de la main gauche; dans la main droite, qui manque, elle tenait sans doute la pomme. Les trois déesses, placées sur le même rang, à la suite l'une de l'autre, Vénus en tête, Minerve la dernière, gravissent la montagne en s'avançant vers la Discorde. Enfin Vénus est représentée derechef avec Mars. Voici textuellement la description que Zoëga a donnée de ce bas-relief :

« La seconda scena incontro la sinistra dello spettatore rap-
« presenta il giudizio di Paride. Questo eroe, tutto vestito
« alla frigia, il pileo, la tunica succinta e manicata, la clamide,
« le braghe e le alute, siede su un sasso appiè d'una collina,
« converso alla sinistra, la sinistra alzata al mento, la destra
« perduta. Dietro lui, verso l'angolo del marmo, incontro la
« sinistra dello spettatore stano due ninfe seminude molto
« logore, in antico forse trè, rimanendoci uno spazio vuoto e
« corroso fralle due e la figura di Paride. In alto sulla collina
« vedonsi delle pecore et delle bovi. Alla sinistra di Paride,
« di là delle sue gambe, stà Mercurio veduto di fronte, la

(1) Apulée, dans le Pantomime : *Jam singulos sui obibant comites, Junonem quidem Castor et Pollux.*

« clamide sulla spalla sinistra, privo della testa, delle mani e « degli attributi. Di là della figura di Mercurio in luogo più « alto stà Giunone veduta di fronte, vestita di tunica cinta e « peplo, senza testa e braccia. Alla sinistra di lei Minerva, « anch' essa di fronte con qualche voltata alla destra, vestita « di tunica coll' egide sul petto, priva della testa, uno scudo « ovato grande sul braccio sinistro, il braccio destro, di cui « manca la mano, steso verso Paride. Al basso incontro a « Paride stà Venere veduta di fronte colla voltata alla destra, « vestita di tunica sottile con cintura bassa e di peplo svolaz- « zante, le braccia aperte, le mani perdute e così la testa. Alla « sua destra stà un Amorino, che sembra condurla verso « Paride, sul cui ginocchio sinistro egli pone la destra. Alla « sua sinistra rimane il Marte sopra descritto. Di là delle « figure di Venere et di Marte, più in alto vicino alla sinistra « di Minerva comparisce volando una figura in tutto simile « alla Eride già descritta. Ella vola alla destra veduta obliqua- « mente di petto e stende il braccio destro verso la testa di « Venere, come fusse per incoronarla. Ma la mano è perita « assieme colla testa e con tutto il braccio sinistro che doveva « portare il ramo di palma. » (C'est sans doute la Victoire, comme aux nos 59, 61, 79, et sans doute aussi il en est de même, dans l'autre partie de ce bas-relief, de la figure que Zoëga nomme Éris.)

81. Les noces de Pélée sont aussi rapprochées du Jugement de Pâris sur un anneau d'ivoire ou d'os, appartenant à M. le comte Fossati à Babriano, et que M. Braun a fait connaître. (*Il Giudizio di Paride,* p. 14). Le travail est d'une époque où l'art était devenu barbare; mais il se distingue cependant de l'art encore barbare qui a produit la coupe de Xénoclès. La Discorde lance la pomme au-dessus du couple nuptial, qui est assis dans une salle, à la table du banquet. On ne peut reconnaître au juste quels sont les trois autres personnages. Il n'est pas plus aisé de découvrir si c'est à dessein, ou par ignorance, que Mercure, et non Pâris, est ici représenté offrant la pomme à Vénus; car, même en admettant que l'anneau ait été brisé et

qu'il y manque quelque chose, on voit bien que les figures de Mercure et de Vénus n'ont pas été endommagées.

Un os, sur lequel est sculpté un autre sujet appartenant également au cycle troyen, et d'un style semblable à celui-ci, se voit à Clèves dans une église, et sera prochainement publié.

82. Bas-relief de la villa Borghèse, actuellement au Louvre, et publié par M. le comte de Clarac (*Mus. de sculpt.*, pl. CCXIV, n° 235, p. 646). La pomme est offerte, par la main de l'Amour, à Vénus, qui est à moitié voilée par son manteau. Junon, plus grande que les autres déesses, est assise au milieu sur un trône: le paon est à côté d'elle.

83. Même représentation, avec quelque différence cependant. Pâris lui-même, assis auprès de Mercure debout, offre ici la pomme à Vénus, par-dessus la tête de l'Amour, qui est représenté intercédant auprès de Pâris et se précipitant vers lui avec son flambeau allumé. Vénus est entièrement vêtue, mais elle n'a pas de péplus, et, en même temps qu'elle avance la main pour recevoir la pomme, elle se retourne vers Junon, comme pour lui dire : la victoire est à moi (1). Junon porte ici, comme Lucine, un grand flambeau allumé (2). Cette représentation se voit sur un grand sarcophage, trouvé dans le voisinage de Bordeaux; elle est sculptée au-dessus de la visite de Diane à Endymion, sur un côté du quadrilatère, et devant l'inscription qui indique le nom du défunt; de l'autre côté, sont représentés les préparatifs d'une chasse aux bêtes fauves: quatre garçons de chasse, deux portant des filets, les deux autres des paniers, et accompagnés d'un chien (3): ce sont donc trois représentations distinctes, que le caprice a rapprochées, mais qui n'ont point de rapport entre elles. Ce sarcophage, aujourd'hui déposé au Musée du

(1) Ainsi dans Coluthus, 169 : εἴξατέ μοι, κ. τ. λ.

(2) L'oiseau, placé pres de Junon, est une *oie*. Voyez Lenormant, *Nouv. Galer. myth.*, p. 75. J. W.

(3) Ainsi que le premier éditeur l'avait appris de Visconti, *Antiquités bordelaises Sarcophages trouvés*, etc. Bordeaux, 1806, p. 26.

Louvre, a été publié par M. le comte de Clarac (*ibid.*, pl. CLXV, n° 236) et par M. Raoul Rochette (*Monum. inéd.*, pl. LXXVI, 1; p. 268.) Il se trouve aussi dans Millin (*Voyage dans le midi de la France,* pl. LXXVI, 1, et t. IV, p. 654).

84. Winckelmann (*Monum. ined.*, p. 6) fait mention d'un bas-relief représentant le Jugement de Pâris, acheté à Rome par le duc d'Anhalt-Dessau, où Junon était représentée assise, portant un flambeau allumé, comme sur le bas-relief n° 83, et ayant un paon au pied de son trône.

85. Auprès d'une maison de campagne, dans le voisinage de Dijon, Millin (*Voyage dans le midi de la France*, I, p. 263), vit un bas-relief où Pâris assis, ayant son chien près de lui, présente la pomme à Vénus, qui est conduite par l'Amour.

86. Bas-relief sur l'autel très-connu de Faventius, aujourd'hui au Vatican. Mercure tient encore à la main la pomme que veut prendre Pâris; celui-ci est assis; les déesses sont placées derrière Mercure; Vénus seule est à moitié nue. L'autel Casali a été publié en dernier lieu par M. F. Wieseler, Gœttingen, 1844.

87. Deux bas-reliefs, qui ont été faits pour être placés l'un à la suite de l'autre, comme on peut s'en assurer en examinant la tranche des deux plaques de marbre. L'un représente Pâris jouant de la syrinx, et tenant le pedum dans la main gauche; un chien est à ses côtés, et derrière lui on voit un arbre. L'autre bas-relief nous montre Vénus, vêtue d'un péplus flottant; la déesse hâte le pas; elle a reçu la pomme, et tient peut-être une palme dans la main gauche. Voyez *Engravings and etchings of the principal statues, busts, bas reliefs, etc., in the collection of Henry Blundell at Ince*, II, pl. XCIX.

88. M. Passalendi parle d'un fragment qu'il avait vu à Corfou, chez M. Teodochi, et en donne la notice suivante dans une lettre adressée à Münter, qui m'en a donné communication pendant que je me trouvais à Copenhague : « Frammento di « bassorilievo in argilla con trè figure in piedi, tutte rico- « perte, dinanzi alle quali stà ritta in piedi una quarta col « capo scoperto e adorno di lunga chioma, avente nella

« destra una spezie di asta o bacolo pastorale, che potrebbe « prendersi forse pel Giudizio di Paride. »

89. Un fragment d'une frise de terre cuite, dont le relief est peu saillant. Je l'ai vu à Rome, chez M. Vescovali. On y reconnaît Pâris assis, Mercure, Vénus avec un air effronté et à moitié nue, Junon, Minerve armée d'un grand bouclier (1).

90-92. Le Jugement de Pâris est un sujet qui convenait surtout pour les *lampes :* aussi l'y rencontre-t-on souvent. (Passeri, *Lucerne,* II, 17; Barbault, *Recueil de divers monuments*, p. 37).

93. On trouve le Jugement de Pâris sur la poignée de bronze d'une épée. Pâris y est représenté offrant la pomme à Vénus; il est nu, ainsi que les déesses. (Creuzer, *Abbildungen zur Symbolik*, 1819; Taf. L, S. 19 folg.). C'est une composition dans le style de celle que nous avons remarquée sur l'anneau d'os, plus haut mentionné. Une grosse Minerve nue tient en arrière son bouclier et sa lance : sorte de caricature assez laide.

MÉDAILLES.

94, 95. Le Jugement de Pâris se montre sur les monnaies impériales, depuis l'époque d'Antonin le Pieux. Nous en connaissons deux qui ont été frappées à Scepsis, sous le règne de Caracalla. Pallas, Vénus, Junon, toutes trois vêtues, y sont représentées devant Pâris assis. Ces deux médailles se distinguent en ce que, sur l'une, l'Amour s'élance d'un cippe, tandis que sur la seconde, il pose un pied sur le mont Ida, en même temps qu'il élève l'autre. Sur toutes deux on voit un arbre, aux branches duquel s'attache la nymphe de l'Ida. Sur la première est gravée le nom ΙΔΗ (Mionnet, *Descript.*,

(1) M. L. Ross (*Reizen auf den griechischen Inseln*, Bd. II. S. 20) parle d'un bas-rief d'un excellent travail qui peut remonter à l'époque des successeurs d'Alexandre. Ce bas-relief, trouvé dans l'île d'Andros où M. Ross l'a vu, représente les trois déesses. Minerve est assise sur un cube, entre Vénus et Junon; Pâris est nu avec la chlamyde sur l'épaule gauche.

II, p. 670, n° 257; *Supplém.*, V, p. 580, n° 506; Raoul Rochette, *Monum. inéd.*, p. 262.) La nymphe *Ida*, comme amante de Pâris, est citée par Properce (II, 32, 35-40 (23, 91-95). Les premiers éditeurs ont pris la nymphe Ida pour Œnone, et M. Herzberg, dans sa traduction allemande (1838), l'a confondue avec Vénus.

96. Sur une monnaie impériale de Tarse, à l'effigie de Maximin, Vénus et Pallas sont debout : Junon, assise, occupe la troisième place; Pâris, assis, tient la pomme dans la main droite, le pedum dans la gauche. (Mionnet, *Descript.* III, p. 640, n° 513.)

97. La médaille d'Antonin, frappée à Alexandrie, est très-curieuse (Mionnet, VI, p. 234, n° 1585)(1). Sur un rocher qui représente l'Ida, comme le rocher du groupe Farnèse représente le mont Cithéron, les déesses se tiennent debout; au-dessous est assis Pâris, coiffé du bonnet phrygien et portant le pedum; Mercure est aussi debout. Dans le temps que Mercure parle à Pâris et lui indique les déesses, Vénus, à moitié nue, a déjà la pomme dans la main (c'est par erreur que Spon la place dans la main de Mercure), et un Amour portant à la main une couronne, plane au-dessus de la tête de la déesse; Junon se tient au milieu, Pallas est la dernière.

98. Une autre médaille, aussi d'Alexandrie, représente Pâris (et non Orphée) seul, jouant de la lyre, entouré d'un grand nombre d'animaux (Zoëga, *Num. Ægypt.*, p. 181, n° 159; Mionnet, *Descript.*, VI, p. 234, n° 1586).

PIERRES GRAVÉES.

99. Parmi les pierres gravées, le camée d'onyx du Musée de Florence offre une charmante composition (Zannoni, *Gall. di Firenze*, Cammei, tav. XXII, 1). L'Amour embrasse par derrière, en lui passant les bras autour du cou, Pâris assis;

(1) Morell., *Spec.*, n° 11; Patin, *Judic. Paridis*, 1679; Spon, *Recherches*, Diss. 17, p. 221; Zoëga, *Num. Ægypt.*, p. 180; Millin, *Gal. mythol.*, CLI, 538.

Mercure, Pallas, Vénus, Junon; celle-ci est assise sur un trône, et c'est par là seulement qu'elle se distingue de Vénus, qui est, comme elle, entièrement vêtue. Les déesses sont rangées dans le même ordre que sur le vase n° 51 et sur la médaille n° 94.

100. La cornaline de la collection Jenkins ressemble au camée précédent (Dolce, *Rac.* 16). Mercure conduit les déesses, Pallas, Vénus, Junon; l'Amour est auprès de Pâris. Visconti, *Opere varie*, II, p. 269, n° 355. C'est à tort que Visconti donne à la troisième des déesses, qui est assise, le nom de Vénus. Il croit reconnaître le style du XVIe siècle dans le beau camée de la villa Ludovisi, qui offre une semblable composition.

101. Les trois déesses et Pâris se montrent aussi entièrement vêtus sur un sardonyx (Beger, *Thes. Brandenburg*, I, p. 43; *Bell. Troj.* tab. VII; Montfaucon, *Antiq. expl.*, I, pl. CVIII, n° 1); mais cette composition semble moderne.

102. La pensée moqueuse, appliquée à ce sujet par Properce et Lucien, se retrouve sur une seconde pierre gravée du Musée de Florence (Zannoni, tav. XXII, 2). Pâris, qui tient ici des épieux de chasse, ordonne aux trois déesses de se découvrir; elles le font avec effronterie.

103. La composition représentée sur une pierre gravée de Maffei (Montfaucon, *ibid.*, I, pl. CVIII, n° 2) est grossière et repoussante. Ici Pallas, au milieu des déesses nues, a le casque sur la tête, comme au n° 72. Mercure remet la pomme à Pâris.

104-106. Sur trois pâtes antiques du Cabinet de Stosch, les déesses sont aussi représentées nues devant Pâris, qui est assis sous un arbre; tantôt sans Mercure (Winckelmann, *Descript. des pierres gravées de Stosch*, III, 1, n° 195, p. 354); tantôt avec Mercure (*Ibid.*, n° 196). L'Amour s'y montre aussi, mais avec des différences dans le costume (*Ibid.*, n° 197) (1).

(1) Sur la pâte suivante n° 198, Pâris est placé devant une petite statue. Cf. une cornaline publiée dans les *Empreintes de l'Inst. arch.*, VI, 35; *Bullett.*, 1839, p. 109. — On ne peut pas citer, parmi les sujets antiques du Jugement de Pâris, une pierre portant l'inscription : Πυργοτελης εποιει, qui se trouve dans le *Recueil* de Milioti, pl. 127.

107. Mercure seul, tenant le caducée et la pomme, se rencontre parmi les empreintes publiées sous les auspices de l'Institut archéologique (*Impronte gemm.*, cent. IV, 16; *Bull. de l'Inst. arch.*, 1834, p. 124) (1).

MIROIRS.

Enfin des *miroirs étrusques* offrent les représentations suivantes :

108. Lanzi, *Saggio di lingua etrusca*, II, tav. XII (VIII), 2; Millin, *Gal. mythol.*, CLI, 535; Inghirami, *Gall. Omer. Iliad.*, tav. CCXXIII; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. CLXXXII. Miroir du Musée de Berlin (2). Mercure s'acquitte de son message auprès de Pâris; les noms de l'un et de l'autre sont écrits à côté d'eux : MIRQVRIOS, ALIXENTROM. La colonne désigne la maison de Pâris (cf. n° 49), auprès de laquelle on distingue aussi un arbre; Pâris est assis sur un rocher : son chien est à côté de lui.

109. Gori, *Mus. etruscum*, II, tab. CXXVIII; Inghirami, *l. cit.*, tav. CCXXIV (3). Pâris et Mercure sont assis l'un vis à vis de l'autre : celui-ci, comme voyageur, tient un bâton noueux, de même que, sur le vase n° 55, il porte une simple baguette, au lieu du caducée. Entre eux deux sont placées les déesses. Junon et Minerve se tiennent derrière Vénus,

Cette pierre est moderne. Voyez Raoul Rochette, *Lettre à M. Schorn, sur les artistes de l'antiquité*, 1845, p. 150. J. W.

(1) Sur une cornaline qui appartient à M. le baron de Behr, ministre plénipotentiaire de S. M. le roi des Belges à Constantinople, on voit Pâris assis, coiffé du bonnet phrygien, tenant le pedum et la pomme; derrière lui est l'Amour; Mercure, un pied appuyé sur le rocher et tenant le caducée, se présente devant Pâris et retourne la tête vers Minerve debout et armée; suit Junon, également debout, caractérisée par un diadème; Vénus assise est la dernière des trois déesses; elle se dépouille de son péplus qui ne couvre plus que ses jambes et laisse nue toute la partie supérieure du corps. J'ai obtenu une empreinte de cette pierre curieuse, grâce à l'extrême obligeance de M. le baron de Behr. J. W.

(2) Déjà dans la Chausse, *Mus. Rom.*, II, sect. III, tab. XX; ce que Lanzi (p. 219) a omis de dire.

(3) M. Gerhard (*Etruskische Spiegel*, Taf. CLXVIII) vient de publier un miroir semblable, où Mercure porte la massue; Vénus tient une lance. J. W.

presque nue et qui pose fièrement la main sur sa hanche : toutes deux sont cachées en partie par le bras de Vénus et par celui de Pâris; elles sont sans attributs distinctifs. Pâris est aussi nu sous sa chlamyde. La composition est adaptée à la forme ronde du miroir (1).

110, 111. La même représentation, si ce n'est que l'une des deux déesses, placées dans le fond, manque ici comme sur les vases nos 28 et 62*, se voit dans La Chausse (*Mus. Rom.*, II, tab. XXI); et aussi dans Beger (*Bell. Troj.*, tab. VIII); elle se retrouve encore dans Dempster (*Etruria reg.*, I, tab. XXXVIII) (2), où le seul indice qui fasse reconnaître Pâris, le bonnet phrygien, manque également. On voit par là que, dans les miroirs, il ne faut pas toujours compter sur des représentations bien exactes : comme ils sont en fort grand nombre, et que beaucoup d'entre eux sont des ouvrages de fabrique, on ne doit pas s'étonner que quelques erreurs de détail se soient glissées jusque dans ceux qui se distinguent par leur bonne exécution.

112. Un miroir semblable à celui publié par La Chausse se trouve dans Inghirami (*Mon. etr.* ser. II, tav. LX.). Pâris et Mercure sont assis vis à vis l'un de l'autre, et deux déesses sont placées entre ces deux personnages.

113. Le même sujet, avec cette différence seulement, qu'au lieu de Junon, c'est Pallas qui est omise, se rencontre de nouveau sur un miroir de la collection Durand (*Cat.*, n° 1963), actuellement déposé au Cabinet des Médailles à Paris. L'absence de l'une des déesses provient, sans doute ici, de ce que l'artiste qui était gêné par l'espace, a cru pouvoir se permettre cette licence.

(1) M. Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, p. 266, not. 1, rejette, à cause de la massue, toute cette explication. Mais, comme on ne peut cependant méconnaître ici Pâris et les trois déesses, Hercule ne saurait guère être considéré que comme formant opposition avec Pâris, et un mythe, dans lequel tous deux prononceraient l'arrêt des déesses, est, d'ailleurs, tout aussi étrange qu'un Mercure avec une massue. Du reste, M. Gerhard, *Ueber die Metallspiegel*, S. 25, compte aussi ce miroir au nombre de ceux qui présentent des additions étrangères aux anciens mythes.

(2) M. Gerhard (*Etr. Spiegel*, Taf. CCVII, 2) reconnaît ici *Hélène*, *Vénus*, *Pâris* et peut-être *Ménélas*. J. W.

114. Si la composition paraît défectueuse, quand elle n'offre que deux déesses, en revanche on tolère que Vénus seule se montre avec Mercure et Pâris sur un miroir que possède M. Gerhard (1), et qu'il mentionne dans sa dissertation intitulée : *Ueber die Metalspiegel,* S. 25, où il est aussi question de plusieurs autres miroirs inédits qui se rapportent au Jugement de Pâris.

115. Sur le miroir d'Orvieto (*Ann. de l'Inst. arch.*, V, pl. F), c'est, au contraire, la figure de Mercure qui est omise, et dont Vénus nue occupe ici la place; Junon est désignée par la couronne, Pallas par une lance. Pâris tient à la main, non une pomme, mais un objet ovale, de forme encore plus oblongue qu'un œuf : est-ce à dessein, ou faut-il seulement en accuser le copiste ? C'est ce qu'il serait difficile de décider. Cf. *Bull. de l'Inst. arch.*, 1833, p. 96 (2).

116. Un autre miroir publié par Gori (*Mus. etr.*, II, tab. CXXIX), reproduit cette composition si souvent traitée, mais avec un caractère de grossière plaisanterie, dont l'intention paraît être de jeter de la variété dans un sujet rebattu. Vénus, tout à fait nue, est ici placée entre les deux autres déesses. Pâris assis, que nous avons vu ailleurs ordonner aux déesses de se découvrir, relève lui-même son vêtement (3). On peut comparer cette composition avec la peinture sur mur n° 75. La figure qui orne la poignée du miroir semble être Éris.

D'autres miroirs offrent ce même sujet modifié ou amplifié de diverses manières. Tel est un miroir inédit du Collége Romain, que l'on a essayé d'expliquer dans l'ouvrage intitulé :

(1) Publié par M. Gerhard, *Etr. Spiegel,* Taf. CLXC. J. W.

(2) Ce miroir vient d'être publié par M. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. CLXXXI V J. W

(3) Que ce soit là simplement une *gaucherie* de l'artiste, sans intention obscène, comme l'entend M. Raoul-Rochette (*ibid.*, p. 265, not. 5), qui ne veut pas y voir une marque d'ignorance, aussi bien que dans la massue mise à la place du caducée, sur le miroir n° 109, c'est ce que je ne puis me persuader. — M. Gerhard (*Etruskische Spiegel*, Taf. CCVII, 4) reconnaît ici les noces de Pâris et d'Hélène accompagnée de deux Grâces, explication qui me semble beaucoup moins certaine que celle de Gori, adoptée par M. Welcker. J. W.

Beschreibung Roms (III, 3, S. 489, n. 11). Tel encore un autre miroir du cabinet Durand (n° 1964) maintenant placé au Cabinet des Médailles à Paris, en supposant toutefois qu'il se rapporte à notre sujet; car il n'est pas très-facile de comprendre pourquoi l'on veut encore reconnaître le Jugement de Pâris dans une composition où les trois déesses se trouvent réunies avec Apollon et Hercule, comme sur un miroir qui a été publié par Micali (*Mon.*, 1833, tav. XLIX; de Witte, *Cat. Beugnot*, n° 389. Cf. *Ann. de l'Inst. arch.*, V, p. 343; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. CLXVII). Si dans l'un et dans l'autre cas l'ordonnance du dessin est la même, cela s'explique assez par le fait seul, que les deux compositions ont dû être renfermées dans un espace circulaire de même étendue, et que toutes deux présentent chacune deux figures d'hommes, et trois figures de femmes (1).

(1) Depuis que M. Welcker a rédigé son mémoire sur les représentations figurées du *Jugement de Pâris*, M. Éd. Gerhard a publié un grand nombre de miroirs qui se rapportent à ce fait mythologique. Nous ajouterons ici la liste des miroirs gravés dans le bel ouvrage du savant académicien de Berlin. — Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. CLXXXIII. Les trois déesses avec les noms : HA<VT, ƎOƎA, (c'est ainsi que je crois devoir lire ce nom pour *Héra*), A ....ƎM. — Taf. CLXXXV. Pâris coiffé du bonnet phrygien et les trois déesses; Vénus est également coiffée du bonnet phrygien. Minerve seule est vêtue; les deux autres déesses sont nues. — Taf. CLXXXVI. Pâris assis, deux déesses debout, la troisième assise. — Taf. CLXXXVII. Pâris debout, tenant une massue; les trois déesses également debout. — Taf. CLXXXVIII. Les trois déesses portant des noms peu lisibles : EV4VDhA. ALΊDIA. OAVHA; Vénus nue est au milieu. Pâris porte le nom d'AI↓E (?). Cette dernière figure est presque entièrement effacée. Cf. Micali, *Mon. ined.*, 1844, tav. XX, 2. — Taf. CLXXXIX. Pâris assis, Mercure debout, offre la pomme à Vénus qui est nue. — Taf. CLXC. Pâris et Vénus assis en face l'un de l'autre; Mercure debout au milieu. — Taf. CLXCI. Pâris assis, vêtu d'un habit de peau et couronné par la Victoire; Minerve armée, debout; jeune fille qui porte le bouclier de Minerve; M. Gerhard lui donne le nom d'Œnone. — Taf. CLXCII. Minerve assise, une autre déesse debout, Pâris armé d'un bouclier, Mercure. M. Gerhard (*Archæologische Zeitung*, I, 1843, S. 157 folg.) propose, pour les personnages de ce miroir, les noms de Minerve, Thétis, Achille et Mercure. Cf. *Mus. etr. Gregorianum*, I, tab. XXXIV, 1. — Tab. CLXCIII. Sujet à peu près semblable expliqué par M. Lenormant dans le *Cat. Durand*, n° 1964, par Pâris, Atys, Minerve et Junon. — Taf. CLXCIV. Pâris, Mercure et deux déesses. Miroir de la collection Durand, *Cat.* n° 1963. — Taf. CLXCV. Mercure, Pâris et deux déesses. — On pourrait citer encore plusieurs autres miroirs qui se rapportent au Jugement de Pâris, mais la plupart sont d'un mauvais travail, et presque tous ne

II.

ULYSSE ET L'OMBRE DE TIRÉSIAS.

Cette composition (pl. XIX) doit être, à plus d'un titre, rangée parmi les plus importantes que les vases nous aient fait connaître dans ces derniers temps. Elle s'applique au commencement de l'évocation des morts (νεκυία), dans l'Odyssée, et en reproduit les circonstances aussi parfaitement qu'un artiste habile peut reproduire un type poétique. Elle est, d'ailleurs, si achevée, si évidemment l'œuvre du génie d'un grand artiste, qu'en l'examinant, on ne saurait s'empêcher de songer à Polygnote, qui s'était particulièrement attaché à reproduire ce même type dans la Lesché de Delphes ; on se demande si elle ne pourrait pas, au moyen de copies au loin répandues, être empruntée à son grand tableau, dont cette scène composait le centre. M. Minervini a exprimé cette conjecture. Ulysse est assis sur un monceau de pierres, recouvertes de son manteau, au bord de la fosse que, suivant Homère, il avait creusée pour les morts, grande d'une coudée carrée. Il y a répandu, comme offrandes, des libations d'hydromel, d'eau et de vin, saupoudrées de farine, et il a fait couler dans la fosse le sang de deux brebis, l'une mâle et l'autre femelle, que Circé avait attachées sur son vaisseau, et auxquelles il a coupé la tête avec son épée. Après quoi les ombres se sont dressées en foule, Elpénor d'abord, qui implora un tombeau, et Anticlée, la mère d'Ulysse. Il leur a interdit de toucher aux victimes, avant que Tirésias ait bu de leur sang et lui ait révélé les secrets du destin. L'ombre de Tirésias se lève, ordonne à Ulysse de s'éloigner de la fosse et de retirer son épée, afin qu'elle puisse s'abreuver du sang des victimes et lui prédire l'avenir. Ulysse s'éloigne alors, et remet son épée dans le fourreau. C'est le moment représenté sur notre vase. L'ombre s'élève du sol, et sa bouche ouverte

présentent que des variantes de peu d'importance. M. Gerhard (*über die Metallspiegel*, S. 25) cite trois représentations du Jugement de Pâris publiées par M. Inghirami, *Mon. etr.* Ser. II, tav. LXVI, LXXXIII, LXXXIV. On trouve aussi le Jugement de Pâris chez Biancani, tab. XV. J. W.

exprime la demande à laquelle satisfait Ulysse, en retirant à lui son épée, comme pour la remettre dans le fourreau. Si l'on veut se rendre compte d'une apparition fantastique de cette nature, il faut s'imaginer que Tirésias descend d'abord dans la fosse afin de boire le sang des victimes. Homère, cependant, fait brûler par les compagnons d'Ulysse, les victimes immolées. Le peintre a conservé les têtes de ces victimes; elles gisent aux bords de la fosse, entre les pieds d'Ulysse, plus près de son pied droit (1). Les pressentiments qui agitent le roi d'Ithaque et la gravité de cet instant solennel, dont Ulysse attend son salut ou sa perte, sont rendus d'une manière grandiose par sa pose et par l'expression de son visage. L'aspect de l'ombre et les têtes d'animaux ajoutent à l'horreur d'une telle scène, et c'est aussi ce qui motive suffisamment l'expression de la figure principale. Le peintre a tout naturellement conservé les deux compagnons d'Ulysse, Périmède et Euryloque, qu'Homère nous représente prenant les deux brebis, dès que le vaisseau est arrivé en ces lieux, et dont il ne parle plus ensuite. Ces deux compagnons figurent ici avec l'intention d'entourer le héros de personnages secondaires, et dans la représentation de ces personnages l'artiste a fait preuve d'habileté et d'invention; il a peint l'un calme et attentif à l'apparition du devin, qui ne l'intéresse pas personnellement, tandis que l'autre, aussitôt que Tirésias a parlé, retire en arrière l'épée dont il était prêt à se servir pour écarter les ombres, de même qu'Ulysse laisse reposer la sienne, comme par un sentiment de respectueuse obéissance. Polygnote avait peint ces deux compagnons d'Ulysse portant les victimes; il les avait placés vers l'extrémité du mur, loin du sacrifice représenté au centre; et dans la scène du sacrifice, Pausanias ne les mentionne plus. Cela ne prouve pas précisément qu'ils n'y paraissaient pas une seconde fois. Il se pourrait que Pausanias les eût ici passés

(1) M. Minervini avait passé sous silence l'une de ces têtes, et avait pris l'autre pour le bélier voué par Ulysse à Tirésias, et qui ne devait être sacrifié qu'à Ithaque; cette erreur a été rectifiée par M. Cavedoni, *Bullet. Napol.*, II, p. 50.

sous silence, comme personnages déjà décrits, et c'est ainsi qu'au sujet de la fosse, il ne dit rien non plus des victimes, bien qu'il soit au moins probable que Polygnote en avait dans cet endroit également représenté les têtes. Mais, pour obtenir l'effet d'un groupe, Polygnote avait choisi d'autres personnages, et, en conséquence, il n'avait que faire de Périmède et d'Euryloque. Outre qu'ils y eussent paru des personnages inutiles, ce qui était sévèrement réprouvé par les règles de l'art ancien, ils eussent, à côté des deux ombres, produit un effet nuisible à la vérité et à la clarté du tableau. A leur place, Elpénor et Euryclée entouraient Ulysse, Elpénor debout, la mère d'Ulysse assise. Polygnote, en cela, se conformait encore au récit du poëte. Dans Homère, ces deux ombres sortent tout à fait de l'abîme; Ulysse a reconnu leurs figures, il a échangé des paroles avec Elpénor, dont le spectre (εἴδωλον), tandis qu'Ulysse tient l'épée au-dessus du sang, continue près de lui (ἑτέρωθεν) de parler de différentes choses; à l'aspect d'Anticlée, Ulysse avait pleuré, sans toutefois lui permettre de toucher au sang. En une circonstance seulement, le peintre était allé au delà de l'expression du poëte. Celui-ci, en parlant d'Ulysse, se borne à dire qu'il était assis (ἥμην), et ne laissait point les ombres s'approcher du sang des victimes. Polygnote rendit ce trait avec une expression plus énergique : il peignit Ulysse agenouillé sur le bord du fossé, étendant son épée au-dessus, au moment où Tirésias s'élevait de l'abîme : ὀκλάζοντα ἐπὶ τοῖς ποσίν, ἔχοντα ὑπὲρ τοῦ βόθρου τὸ ξίφος· καὶ ὁ μάντις Τειρεσίας πρόεισιν ἐπὶ τὸν βόθρον. C'est donc là une figure entièrement différente de l'image que présente le vase, et, puisque les figures secondaires sont aussi différentes, il en résulte que le tableau de Polygnote et notre peinture n'offrent entre elles d'autre ressemblance que l'ombre de Tirésias s'élevant de terre. Polygnote, sans doute, n'avait pas représenté cette ombre autrement qu'elle ne l'est ici sur le vase, c'est-à-dire juste au moment où elle sort de l'abîme, ne montrant encore que la tête; c'est du moins ce que je pourrais supposer, en m'autorisant de l'expression

προϊέναι, et parce que, sous le rapport de l'art, c'était aussi évidemment ce qui convenait le mieux. Qu'Homère eût donné à Tirésias un sceptre d'or, ce n'était pas là un motif qui dût arrêter l'artiste. L'ombre, sur le vase, est représentée, comme le remarque M. Minervini, par des coups de pinceau délicats et qui semblent presque s'évanouir et disparaître; la cécité du devin est indiquée par un simple trait : le maintien de son corps, qui se redresse en arrière, convient à une ombre qui, des enfers, se présente tout à coup à la lumière du jour; le visage de l'ombre vient justement se placer sous le pied d'Ulysse, qui, comme vivant et appartenant au monde supérieur, même dans une situation si peu digne d'envie, devait contraster fortement avec le fantôme du devin le plus célèbre, et c'est là un de ces petits traits de grands maîtres, qui n'appartiennent qu'à des artistes de la trempe des Signorelli et des Mantegna. C'est par une erreur évidente que M. Gerhard, aussi bien que M. Minervini, a prétendu que « la pose d'Ulysse assis, les jambes étendues, se rapporte aux paroles de Pausanias, ὀκλάζων ἐπὶ τοῖς ποσίν. » Ces expressions, en effet, ne peuvent signifier autre chose, sinon qu'Ulysse était agenouillé, de façon qu'il reposait sur ses talons relevés : position naturelle sur le bord du fossé, au-dessus duquel, parconséquent, il tenait son épée étendue, exactement comme dans Homère (ἄνευθεν ἐφ' αἵματι φάσγανον ἴσχων). Et c'est aussi de cette manière que, dans leur dessin si précieux de la Lesché, les frères Riepenhausen ont, d'après la description de Pausanias, représenté Ulysse, bien que, d'ailleurs, pour l'ensemble du groupe, le sens de Pausanias n'ait pas été compris par eux. Il est vrai que M. Minervini l'a compris moins encore. Mais, si la figure d'Ulysse, dans le tableau de Polygnote, diffère complétement de celle que l'on voit sur notre vase, en revanche on rencontre une parfaite ressemblance entre celle-ci et la figure qui, sur plusieurs pierres gravées, représente Ajax Télamonien, reprenant ses sens, après avoir exercé sa fureur contre les troupeaux. C'est là un nouvel exemple de l'usage où étaient les artistes anciens, de transporter une figure ou un

groupe parfaitement exécutés à d'autres personnages de même caractère, ou exprimant une action semblable (1). Or, ici, Ulysse et Ajax, sous le rapport de l'âge et comme personnages héroïques, n'exigeaient point de différence dans le *caractérisme* (comme s'exprimait l'art ancien), et dès lors la sombre gravité du moment, et même les circonstances accidentelles, la pose assise, l'épée à la main et les têtes d'animaux coupées, conviennent également et semblent tout naturellement s'adapter à l'un et à l'autre sujet, sans que ce double emploi nuise aucunement à la vérité ou à l'expression de chacun d'eux en particulier. Donc, que, dans la peinture du vase, la figure d'Ulysse, que l'art ne saurait surpasser pour l'expression, ait été copiée d'après celle d'Ajax, ou qu'elle lui ait, au contraire, servi de modèle, il n'en reste pas moins en propre à l'artiste qui a peint le vase, l'heureuse idée d'avoir asssocié à Ulysse les deux personnages secondaires, portant les victimes du sacrifice. Ce qui devait produire un excellent effet dans une peinture qui représentait tout l'enfer, deux ombres aux deux côtés d'Ulysse accroupi devant la fosse, ne convenait pas à la représentation d'une scène isolée, Ulysse évoquant l'ombre de Tirésias. Il est bien probable que la nécromancie, ou évocation des morts, de Nicias, qui aima mieux en faire cadeau à Athènes sa patrie, que d'en recevoir soixante talents du roi Attale ou Ptolémée, a servi de modèle à notre peinture. Une épigramme d'Antipater (2) nous apprend que, dans la composition de son tableau, Nicias avait suivi le récit d'Homère.

Le petit nombre de représentations, précédemment connues, de cette même scène, diffèrent entièrement de la peinture de notre vase. Dans le bas-relief de la villa Albani mainte-

(1) Un des exemples de cette sorte les plus frappants, c'est Pylade soutenant Oreste malade, dans Winckelmann (*Mon. ined.*, 149 et 150), représentant également deux figures de Niobé sur un sarcophage (*Mus. Pio Clem.*, IV, tav. XVII; cf. F. G. Welcker, *Griech. Tragœdien*, III, S. 1168). Visconti cite Phèdre et Hippolyte représentés comme Vénus et Adonis, et Orphée, Eurydice, Mercure, comme Zéthus, Antiope, Amphion.

(2) *Anthol. Palat.*, IX, 792.

nant au Louvre (1), le moment de l'action, choisi par l'artiste, est postérieur à celui que représente notre peinture, et le sceptre d'or, dont parle Homère, a pu y trouver place. Tirésias s'est assis; Ulysse, debout devant lui, écoutant son arrêt, tient l'épée à la main, et par là, sans doute, l'artiste a voulu plutôt rappeler l'usage qu'Ulysse en avait fait, soit pour le sacrifice, soit contre les autres ombres, qu'il n'a prétendu exprimer quelque circonstance particulière ayant trait à Tirésias. Ulysse est représenté de la même manière sur un miroir étrusque de Vulci; mais les deux autres personnages qu'on y remarque, sont évidemment empruntés à une tout autre source, et le sens des inscriptions tracées près des figures est difficile à saisir (2). Un vase de Nola, dont le sujet a paru avoir trait à un oracle des morts et à Ulysse, attend encore une explication satisfaisante, mais sûrement il n'appartient pas à notre sujet (3). On pourrait, avec beaucoup plus de vraisemblance, sans nulle certitude cependant, trouver quelque rapport entre la peinture d'un vase du Vatican et Ulysse et Tirésias (4) : mais il semble plutôt qu'on y ait voulu représenter Agamemnon et Chrysès, l'idole d'Apollon Smynthien, placée sur une colonne, faisant entendre ses ordres et ses menaces, et Chryséis accompagnée de deux suivantes.

F. G. WELCKER.

(1) Winckelmann, *Mon. ined.*, 157; Clarac, *Mus. de sculpture*, pl. 223, n° 250; Millin, *Gal. mythol.*, CLXXV, 637. A peu près semblable est une sardoine de la collection de Christian Dehn (Visconti, *Opere varie*, II, p. 285, n° 398). M. Gerhard mentionne Ulysse s'entretenant avec Tirésias sur un bas-relief du Musée de Naples, qu'a fait connaître Arditi. Je ne connais, pour moi, qu'Ulysse et Polyphème, publié par Arditi en 1817.

(2) *Mon. de l'Inst. arch.*, II, pl. XXIX; *Mus. Gregorianum*, I, tab. XXXIII; Em. Braun, dans le *Bullett.*, 1835, p. 122; Bunsen, *ibid.*, p. 158; P. Secchi, *ibid.*, 1836, p. 81, et *Annales*, VIII, p. 65. Cf. Gerhard, *Etr. Spiegel*, Taf. CCXL.

(3) Raoul-Rochette, *Mon. inéd.*, pl. LXIV, p. 369; Panofka, *Antiques du Cabinet Pourtalès*, pl. XXII; *Rhein. Museum*, 1835, III, S. 613.

(4) Dempster, *Etr. reg.*, I, tab. LXIV; Inghirami, *Mon. etr.*, V, tav. XLIV; Raoul-Rochette, *l. c.*, p. 367.

GÉNIE DE LA TRAGÉDIE.

(*Mon.*, tom. IV, pl. XX A.)

Un jeune garçon revêtu d'une robe de femme et paraissant tenir un glaive caché sous les plis de son manteau, c'est là, sans doute, parmi les monuments antiques, un sujet rare, difficile à expliquer et de nature à exciter toute l'attention des antiquaires. J'avais souvent étudié la belle statuette de bronze qui présente ces particularités, et qui est restée, à ce que je crois, inédite, bien que depuis plus d'un siècle elle fasse partie de notre Cabinet des antiques (1), et après d'assez longues recherches, je me figurai qu'elle pouvait représenter un personnage dont Antoninus Liberalis, d'après Nicandre, dans ses *Métamorphoses*, nous a seul conservé le souvenir. Ce mythographe raconte que Mélitéus, fils de Jupiter et de la nymphe Othréis, et fondateur de la ville de *Mélité*, dans la Phthie, était devenu un tyran si cruel, qu'on lui avait donné le surnom de *Tartare*. S'il entendait parler d'une jeune fille remarquable par sa beauté, il l'enlevait et lui faisait violence. C'est ainsi qu'il donna l'ordre qu'on lui amenât *Aspalis*, fille d'un des principaux citoyens. A cette nouvelle, la jeune vierge se pendit de désespoir. La catastrophe par laquelle elle échappait ainsi au tyran n'était pas encore connue, quand son frère, nommé *Astygitès*, jura qu'il tirerait vengeance de Mélitéus. En conséquence, *il revêtit la robe d'Aspalis, et ayant une épée cachée du côté gauche*, profitant de l'erreur causée par sa jeunesse, il pénétra dans la demeure du tyran, le trouva sans gardes et sans armes, et le tua (2). Les habitants de Mélité environ-

(1) Elle y est entrée avec le reste de la collection de Foucault, intendant de diverses provinces et conseiller d'État sous Louis XIV, mort en 1721.

(2) Metam. XIII. Ἐνδὺς δὲ τάχιστα τὴν στολὴν τῆς Ἀσπαλίδος, καὶ κρύψας παρὰ τὴν εὐώνυμον πλευρὰν τὸ ξίφος, ἔλαθε πρὸς τὴν ὄψιν ἀντίπαις ὤν· παρελθὼν δὲ εἰς τὰ οἰκία, γυμνὸν ὄντα καὶ ἀφύλακτον τὸν τύραννον κτείνει.

nèrent Astygitès des plus grandes distinctions et honorèrent Aspalis d'un culte public.

L'air de jeunesse du personnage, ἀντιπαὶς ὤν, la robe de femme en contraste avec son sexe indiqué par la coiffure, et, par-dessus tout, l'*épée cachée sous la draperie du côté gauche*, κρύψας παρὰ τὴν εὐώνυμον πλευρὰν τὸ ξίφος, me paraissaient fort bien convenir à Astygitès, et l'élévation de la chaussure aurait pu, à la rigueur, servir à dissimuler la petite taille du jeune garçon et le rendre plus semblable à une sœur qui devait être son aînée.

Si cette interprétation eût été exacte, nous aurions eu sous les yeux le monument d'une fable curieuse par son analogie avec des événements d'un caractère tout à fait historique, particulièrement avec le récit que les anciens nous ont donné de la conspiration d'Harmodius et d'Aristogiton (nom qui n'est pas sans analogie avec celui d'Astygitès), contre la tyrannie des fils de Pisistrate.

Mais l'expérience démontre que les artistes de l'antiquité ne puisaient que fort rarement à ces sources particulières et toutes locales, si recherchées par les collecteurs de traditions mythologiques. En ce genre, plus les conjectures sont érudites et ingénieuses, moins elles ont de chance d'être fondées.

D'ailleurs, il était bien difficile de méconnaître dans la chaussure élevée que porte le jeune garçon et dans la longue tunique à manches dont il est revêtu, les attributs de la muse qui préside à la tragédie, et la coiffure du personnage, surtout le nœud que les cheveux relevés forment au-dessus du front, le rangeait presque nécessairement parmi les *Génies*.

Il fallut donc renoncer, quoique avec regret, à cette première interprétation, et s'arrêter à une seconde dont la très-grande probabilité équivaut à la certitude.

La statuette en question représente le *Génie de la tragédie*, avec les attributs de Melpomène, muse qui préside à ce genre de poésie.

Que ce soit un *Génie*, le caractère de la tête l'indique, et celui de la coiffure le démontre. Nous ignorons le nom et la véri-

table intention de cette coiffure. C'est peut-être le κρώϐυλος des Athéniens, plutôt encore le σκόρπιος des jeunes garçons dont parle le Scholiaste de Thucydide (1). Les académiciens d'Herculanum qui ont disserté sur cette espèce de nœud, avec leur érudition accoutumée (2), n'ont pu néanmoins arriver à un résultat bien satisfaisant. Ils ont cru y reconnaître une manière de se coiffer ordinaire chez les enfants dans l'antiquité. Mais aucun monument, d'un caractère purement civil, ne nous en offre l'exemple, tandis qu'il en est ainsi le plus fréquemmment pour les *Génies;* et même, quand ces êtres divins n'ont point d'ailes, c'est principalement par le nœud de leur chevelure au-dessus du front, qu'on les distingue.

Pour apprécier la justesse de cette dernière observation, et en même temps pour bien se fixer sur le sens du monument qui nous occupe, il faut comparer avec notre bronze, les deux statuettes du même métal, trouvées à Herculanum, et qui nous montrent le *Génie de la tragédie* sous les traits d'un jeune enfant, nu, sans ailes, les cheveux relevés en nœud au-dessus du front, et tenant à la main un masque tragique. Je joins à la mention de ces statuettes, depuis longtemps connues, le croquis d'une belle figurine inédite, trouvée, il y a quelques années, dans les environs de Grenoble.



Dans ce bronze, dont le travail offre tant d'analogie avec

(1) I, 6.
(2) *Bronzi Ercol.*, t. I, tav. 48, n° 2, et tav. 51, n° 1.

le nôtre, et dont la taille est presque la même, on reconnaît le *Génie d'Apollon*, tenant d'une main le *plectrum :* on peut avec une grande probabilité restituer la lyre qui a disparu de l'autre main (1). La coiffure est exactement la même que celle des bronzes d'Herculanum et de notre génie de la tragédie.

Nous avons déjà fait voir que les attributs de cette dernière figure ne pouvaient présenter de doutes. Les *manches* et la *chaussure* sont caractéristiques de Melpomène; l'habillement est presque le même que celui de cette Muse, telle que la représente la fameuse statue du Vatican. C'est bien la longue *palla* recouverte d'une tunique plus courte, si c'est là le nom qu'il faut donner à ce vêtement retenu par une ceinture de dessous, *ταινία*, et formant un grand pli qui retombe tout autour du corps. Je serais plus disposé à y reconnaître la *syrma*, ou robe traînante (ἐπισυρόμενον) de la tragédie, que dans le manteau qui la recouvre (2). Dans la statue du Vatican, ce manteau est capricieusement roulé autour des bras et des épaules. Notre statuette le montre plus régulièrement attaché sur l'épaule droite au moyen d'une fibule. Mais c'est le même vêtement sur les deux figures. Il manque, il est vrai, à notre bronze la large ceinture qui caractérise ordinairement Melpomène : cet attribut toutefois n'est point nécessaire; et M. Gerhard a fait récemment remarquer que la Melpomène du sarcophage de Naples ne l'avait point (3). Le glaive est commun à la Melpomène du Vatican, et à une répétition de la même figure que Visconti signale comme existant à la Farnésine.

Tels sont les rapports évidents de notre statuette avec les figures qui représentent la Muse de la tragédie. Quand ce bronze était complet, l'analogie devait être encore plus frappante, s'il est possible. Le mouvement des bras, qui offre une énigme avec l'explication d'Astygitès, n'a rien que de clair

(1) Sur le sarcophage du Vatican, dont il sera bientôt question (*Museo Pio-Clem.*, t. IV, tav. 15), le *Génie* de la muse *Érato* tient de même le *plectrum* et la *lyre*. On peut donc expliquer aussi de cette manière le bronze dont nous donnons ici le dessin.

(2) Opinion de Visconti, *Museo Pio-Clem.*, t. I, tav. 19.

(3) *Archæol. Zeitung*, n° 8, § 1.

et de naturel dans l'interprétation que nous avons définitivement adoptée. Le bras droit, qui se détache du corps, tenait sans doute élevé un masque tragique; et le bras gauche, qui s'étend le long de la hanche, devait s'appuyer sur la massue. C'est parce que les deux mains étaient ainsi occupées que l'artiste avait cru devoir suspendre le glaive à la ceinture, au-dessous de la chlamyde.

Rien de plus familier à l'art antique, surtout dans les temps romains, que la substitution du génie d'une divinité sous les traits d'un enfant, à la divinité elle-même. Pour ce qui concerne les Muses en particulier, il suffit de citer le sarcophage du Vatican, sur lequel on voit un jeune homme entouré des génies des neuf Muses, reconnaissables à leur attribut (1). Ce dernier monument est précieux; mais il n'est pas le seul dans son genre, et nous sommes convaincu que le même sujet se reproduit sur un certain nombre de sarcophages. Rien ne nous empêche donc de reconnaître dans notre bronze une figure détachée d'un ensemble qui montrait la réunion des génies des neuf Muses avec leurs divers attributs, conduits sans doute par le génie d'Apollon Musagète. Le bronze de Grenoble dont nous avons donné plus haut le dessin, figurerait convenablement dans un tel ensemble.

Ces divers génies qui empruntent des symboles aux divinités dont ils rappellent le souvenir, ne se montrent pas revêtus des habits de ces divinités. Sur le sarcophage du Vatican, le génie de Polymnie, comme l'a très-bien remarqué Visconti, se reconnaît bien au soin avec lequel il s'enveloppe dans son manteau, geste particulièrement propre à cette Muse. Mais si c'est le geste de la Muse, ce n'est point son habillement, et rien ne trahit chez l'artiste une intention de travestissement.

On connaît dans ce genre des figures d'enfants habillés en Hercule ou en Mercure; est-ce alors le génie de ces divinités, ou plutôt ne doit-on pas y reconnaître ces dieux mêmes

(1) *Museo Pio-Clem.*, t. IV, tav. 15.

dans leur enfance, puisque, dès leur naissance, ils ont joué un rôle si important ? Dans ce dernier ordre d'idées, notre bronze ferait penser au Διόνυσος Μελπόμενος, dont le culte existait à Athènes et au bourg d'Acharnes (1). Au sujet de ce surnom de Bacchus, Pausanias s'exprime d'une manière remarquable. « On appelle ce *Bacchus Melpomène* ou *le Chanteur*, par la « même raison qu'on donne à Apollon le surnom de *Musa-* « *gète* (2). » Cette explication irait assez bien à notre génie, qui, en qualité de *Melpomène masculin*, offre un pendant naturel à l'Apollon Musagète, dont l'habit de femme, presque en tout semblable, est de même un travestissement.

Mais pour que cette observation fût exacte, il faudrait à notre génie un attribut décidemment bacchique, tel, par exemple, que la couronne de lierre qui entoure la tête du véritable Bacchus Melpomène sur des monnaies cistophores de Tralles (3).

Si nous ne nous trompons pas, notre bronze doit donc tenir une place toute particulière parmi les monuments du même genre. Ces jeux étaient familiers, même aux artistes d'Athènes et de la Grèce : témoin le joli vase qui représente, sous des traits enfantins, le triomphe de Plutus (4) ; témoin encore le beau camée de Tryphon, qui nous montre des amours, sous les traits de petits enfants, *jouant* à la noce de l'A-

(1) Pausan. I, 2, 4, et 31, 3.

(2) *Ibid.*, I, 2, 4. Διόνυσον δὲ τοῦτον καλοῦσι Μελπόμενον ἐπὶ λόγῳ τοιῷδε, ἐφ' ὁποίῳπερ Ἀπόλλωνα Μουσηγέτην.

(3) Mionnet, t. IV, p. 178, n° 1024. Il existe au cabinet de France deux exemplaires de cette belle *cistophore*. Malgré l'exiguïté de la figure qui ne s'y trouve que comme un symbole accessoire, on y reconnaît bien clairement le dieu thébain, vêtu d'une tunique qui descend à moitié des jambes, appuyé sur un long sceptre, et tenant de l'autre main un masque scénique. C'est M. Du Mersan, actuellement occupé d'un important travail sur les cistophores du Cabinet, qui a reconnu un Bacchus dans la figure que M. Mionnet avait décrite comme une Diane. *Dionysus Melpomenos* devait être honoré partout où l'on donnait des jeux scéniques ; c'est sans doute pour cela qu'on le trouve sur les médailles cistophores de l'Asie Mineure, dont le type indique des émissions monétaires faites à l'occasion des fêtes de Bacchus.

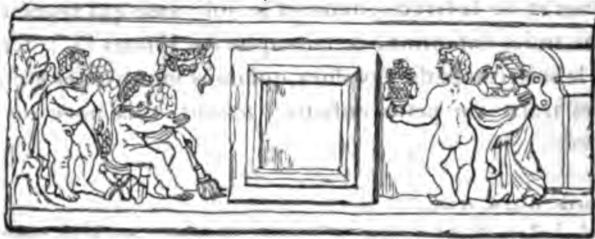
(4) Stackelberg, *die Græber der Hellenen*, Taf. XVII ; Lenormant et de Witte, *Élite des mon. céramogr.*, t. I, pl. XCVII.

mour et Psyché (1) ; ou bien les scènes si fréquentes où des enfants s'amusent à effrayer leurs compagnons, en cachant leurs têtes dans des masques tragiques. Mais avec quelque caprice que l'imagination des artistes anciens se soit jouée dans ces combinaisons, on ne voit nulle part, que nous sachions, un jeune garçon habillé en femme, et le génie d'une Muse exactement vêtu comme cette Muse elle-même.

Le travail de ce bronze, d'une dimension peu commune ($o^m 26$), est d'ailleurs fort remarquable (2), et accuse l'époque des Romains, où, suivant la judicieuse remarque de Visconti, *le goût d'un peuple opulent et corrompu porta atteinte à la dignité de l'art et substitua l'agréable, le joli et le facile à la simplicité et au grandiose de l'art antique* (3).

Ch. LENORMANT.

(1) Millin, *Gal. myth.*, pl. XLI, n° 198. Un sarcophage du Musée d'Arles de basse époque et d'un travail grossier représente de même, sous des traits enfantins, *le mariage de l'Amour et Psyché*. Nous en donnons ici le dessin que nous devons à l'obligeance de M. Huart, conservateur de ce Musée.



Hyménée ou Pothos, tenant une couronne, accompagne l'Amour assis dans la chambre nuptiale ornée de guirlandes de fleurs. Le génie qui accompagne Psyché et fait ainsi l'office de paranymphe, est sans ailes, et tient une corbeille également remplie de fleurs. Le flambeau renversé que tient l'Amour assigne un caractère funèbre à cette scène enfantine.

(2) Les yeux sont d'argent comme pour presque toutes les figures exécutées avec soin. Le bouton de la fibule, qui a disparu, devait être aussi d'argent.

(3) *Museo Pio-Clem.*, t. IV, tav. 15.

BRONZE DE CHALON.

(*Mon.*, tom. IV, pl. XX B.)

La figure que nous donnons, planche XX B, a déjà été publiée par Caylus (1) en 1747. Elle fut découverte à Châlon-sur-Saône avec d'autres beaux bronzes antiques, et cette localité fournit fréquemment, depuis, des figurines du meilleur travail. La patine en est ordinairement très-pure et lisse; et l'aspect de cette patine ajoute encore au mérite de la sculpture. Il paraît que, dans cet endroit, existèrent quelques riches villas romaines décorées avec un goût très-épuré, si l'on en juge par le choix excellent des bronzes que l'on y a trouvés. Celui-ci est remarquable tant pour son mérite d'exécution que pour son sujet inusité.

« Il est rare, dit Caylus, de trouver une figure de nègre « tenue dans une proportion si svelte et si élégante. Je con« viens que la contraction de son mouvement est un peu outrée « dans les hanches et dans les reins, mais il faut penser que « cet esclave est représenté souffrant d'une blessure qu'il a « reçue au bras et à laquelle il porte son autre main : la tête « dessinée au n° 5, prouve avec certitude qu'il s'agit ici d'un « nègre.

« Ce monument est fondu massif; les yeux sont d'argent, « et concourent d'autant plus à produire l'effet de la couleur « naturelle; il est de la plus parfaite conservation dans tous

(1) Caylus, *Rec. d'Ant.*, t. VII, pl. LXXXI, n°s 3, 4, 5, et p. 286.

« les genres ; enfin, il ajoute cette perfection au mérite de « sa rareté. »

Sans partager l'opinion de Caylus sur le mouvement de cette figure, nous adoptons pleinement son jugement sous le rapport de l'art. Sa planche reproduit très-infidèlement un si bel original. Elle le représente dans le sens inverse et ne donne aucune idée de la structure générale ni du modelé des muscles dont l'étonnante vérité frappe tous ceux qui ont vu les nègres des bords du Nil. Cette attitude contournée, où le corps, tout rejeté à droite, forme avec la tête et les jambes une ligne sinueuse, le bras droit rapproché du corps et le bras gauche s'arrondissant dans une direction presque horizontale avec les doigts rapprochés, n'indiquent pas, comme le croit Caylus, la douleur produite par une blessure, mais rappellent parfaitement ces musiciens noirs de l'Éthiopie qui, nus et les cheveux tressés, font entendre un chant monotone et mélancolique en s'accompagnant sur une sorte de guitare à une seule corde. Celui-ci devait soutenir l'instrument de la main droite et en jouer de la main gauche.

Que représente cette figure de nègre ? est-ce un dieu ou un homme? Si l'on voulait y voir un dieu, il faudrait le reconnaître pour un Apollon africain, assistant avec sa sœur Diane Éthiopienne (1), au banquet de Jupiter, lorsque les immortels allaient, chaque année, converser avec les habitants irrépréhensibles des contrées brûlées par le soleil (2).

Mais Caylus dit avec raison : « On ne saurait prendre trop « de précautions ni trop avertir que tous les monuments ne « représentent pas des dieux ou n'ont pas le culte pour ob« jet. » Les Romains avaient, pour les arts, des fantaisies de maîtres que les Grecs s'étudiaient à satisfaire avec les ressources de leur merveilleuse habileté. Les esclaves éthiopiens

(1) Diane se nommait Éthiopienne lorsqu'Apollon la conduisait chez les Éthiopiens. Steph. Byz., *v.* Αἰθιόπιον. Le frère de Diane Éthiopienne devait porter un surnom pareil.

(2) Homer., *Iliad.*, lib. I, v. 422.

durent être assez communs à Rome après la conquête de l'Égypte. Dès le temps de Pyrrhus ils étaient connus dans la grande Grèce, puisque des *guttus*, des *rhytons*, des vases de formes diverses, trouvés en Campanie, représentent des nègres, et l'on voit une tête d'Éthiopien sur des médailles de Delphes et de l'Ombrie. En voici la description :

Tête de nègre, tantôt à droite, tantôt à gauche.
℞. Tête de chèvre de face dans un carré creux.
AR. petit module (1).

L'attribution de cette pièce est d'autant plus certaine que d'autres monnaies d'argent, d'un module supérieur, portent pour types une tête de bélier avec un dauphin, et au revers ΔΑΛ, au-dessus d'une tête de chèvre de face entre deux dauphins, dans un carré creux (2). Il serait difficile ici de ne pas rapporter la tête de nègre au culte d'Apollon, dont, sur les autres pièces, la tête de bélier est le symbole.

La monnaie ombrienne est frappée avec les types suivants :
Tête de nègre à droite.
℞. Éléphant, une sonnette au cou, debout à droite; dessous un caractère étrusque.
Æ. moyen module (3).

Il est presque impossible d'assigner à quelle ville cette médaille doit être attribuée. Quant à son type, il montre qu'elle fut frappée après l'expédition d'Annibal, qui, le premier, montra des éléphants dans l'Italie supérieure.

Un bas-relief du Musée de Naples représente un nègre conduisant un bige et précédé par un guerrier grec.

Les auteurs satyriques ne nous ont pas laissé ignorer les étranges caprices des dames romaines pour les esclaves noirs;

(1) De Bosset, *Essai sur les Méd. ant. de Céphalonie et d'Ithaque*, pl. 5, n°s 3 et 4.
(2) Idem, *ibid.*
(3) Marchi, et Tessieri, l'*Aes grave del Mus. Kircheriano*, tav. di suppl., class. III, n° 5.

l'amertume de leur blâme prouve qu'il était trop souvent mérité.

. . . . esses
Æthiopis fortasse pater; mox decolor hæres
Impleret tabulas, nunquam tibi mane videndus (1).
At ille sima nare, turgidis labris,
Ipsa est imago Pannici palæstritæ (2).

Duc de LUYNES.

(1) Juv., *Sat.* VI, v. 599 et seq.
(2) Martial, *Epig.*, lib. VI, n° 39, v. 8, 9.



BELLÉROPHON (*).

(*Mon.*, tom. IV, pl. XXI.)

Quelle que soit l'origine des idées que représente le mythe de Bellérophon, il est constant que de très-bonne heure ce mythe a reçu une forme tout hellénique, et que, raconté avec complaisance par Homère, il a joui dans toute l'antiquité du privilége d'inspirer les artistes et les écrivains. Cette faveur ne doit pas être attribuée seulement à l'intérêt qui s'attache partout aux épisodes iliaques; on doit reconnaître que l'histoire aventureuse de Bellérophon est d'une essence particulièrement dramatique, s'il est permis de s'exprimer ainsi; fondée sur l'appréciation de passions et de sentiments naturels (1), cette histoire n'emprunte, dans ses développements, que la part de merveilleux strictement inhérente à l'âge qui l'a vu mettre en circulation : elle présente encore le tableau éternellement touchant de la vertu calomnieusement accusée et triomphant après une série d'exploits héroïques. D'un autre côté, le sens mystique que comporte la fable de Bellérophon offre une occasion de plus de lui donner place sur les

(*) Le vase peint que l'on décrit ici a été trouvé à Ruvo et déposé au musée de Naples, où M. le duc de Luynes l'a fait dessiner. C'est une amphore à volutes.

(1) Euripide, qui composa, dans la 3e année de la 88e olympiade, une tragédie de Bellérophon, où, très-probablement, l'amour d'Antéa occupait une large place, avait, dans la 4e année de la 87e olympiade, fait représenter Hippolyte, pièce dans laquelle Phèdre joue un rôle identique. — L'aventure de Joseph et de la femme de Pétéphré, célèbre dans le monde sémitique, n'est pas moins célèbre dans l'Europe chrétienne.

monuments religieux, entre autres sur ceux dont la destination est funéraire.

On connaît assez les scènes d'adieux que représentent des peintures céramographiques. Tantôt c'est le départ de Castor (1), tantôt Hector montant sur son char et quittant Priam et Andromaque qui lui présente le petit Astyanax (2); ou bien encore Amphiaraüs qui prend congé d'Ériphyle (3). Dans cette dernière composition le devin argien sait d'avance le sort qui l'attend. Il ne représente donc que la puissance inévitable de la destinée.

La scène que nous montre le vase dont nous allons donner la description exprime, d'une façon plus exacte, l'état commun des mortels qui partent sans savoir quel danger les attend sur une autre rive.

C'est assez dire que nous croyons voir ici le jeune fils de Glaucus au moment où, prêt à se rendre en Lycie, il reçoit de Prœtus les tablettes fatales qui doivent assurer sa perte.

Bellérophon est représenté sous les traits d'un éphèbe aux cheveux courts; une légère draperie passe derrière son corps et retombe sur chacun de ses bras; il tient deux lances de la main gauche; de la droite il saisit les tablettes (πίναξ πτυκτὸς) que lui présente Prœtus, debout et barbu, à demi enveloppé dans un manteau et appuyé sur un bâton incliné.

De l'autre côté, une femme assise sur un siége à dossier, vêtue d'une tunique talaire, recouverte en partie d'une courte draperie à bordure, le cou et les bras ornés d'un collier et d'anneaux, le front paré d'un bandeau, semble attirer sur son visage, par un mouvement de la main droite, un voile posé sur sa tête, et qui retombe sur ses épaules. Cette action, qui dénote l'intention de se cacher, nous paraît une

(1) J. Roulez, *Bullet. de l'Acad. royale de Bruxelles*, t. VII, Ire part., p. 114.

(2) J. de Witte, *Descript. des vases proven. de l'Étrurie*, 1837, p. 89, n° 142. — Un autre vase avec variantes est décrit par J. J. Dubois, *Notice d'une coll. de vas. antiq provenant des fouilles faites en Étrurie par feu le prince de Canino*. 1843, p. 30, n° 105.

(3) J. Roulez, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XV, p. 206.

indication matérielle de la dissimulation avec laquelle la reine Antéa (ou Sthénébœa) (1) accomplit sa vengeance. Derrière la princesse une suivante, également vêtue d'une tunique talaire, soutient un flabellum. Cet accessoire d'aspect oriental pourrait autoriser une explication différente pour la composition qui nous occupe. Si l'on n'admet pas qu'en Italie, à Rubi, et à l'époque relativement assez basse à laquelle a été fabriquée l'amphore du musée de Naples, on a pu transporter en Argolide un attribut asiatique de la royauté (2), il faudrait de toute nécessité voir dans la princesse assise non plus Antéa, mais Philonoé (ou Anticlia) (3) sa sœur, fille d'Iobatès. Ce serait alors le roi de Lycie, et non point Prœtus, qui serait placé vis-à-vis de Bellérophon, des mains de qui il recevrait les tablettes accusatrices.

Nous devons dire, en soumettant cette seconde interprétation au lecteur, qu'elle ne nous semble pas la meilleure. En effet, si Bellérophon remettait les tablettes au lieu de les recevoir, son attitude serait fort différente. Nous connaissons d'ailleurs deux amphores de Nola et de Vulci (4) qui représentent l'arrivée du héros corinthien chez Iobatès ; or, dans ces peintures le roi de Lycie est couvert d'un riche manteau et ne ressemble en aucune façon au personnage barbu que nous avons nommé Prœtus. On nous accordera aussi que la femme assise, éventée par une esclave, donne bien moins l'idée d'une jeune fille que d'une reine et d'une femme capable de concevoir la passion qui a rendu Antéa célèbre.

Les galets et la touffe d'algues qui occupent le premier plan ne sauraient être d'aucun secours pour lever nos doutes ;

(1) Homère (*Il.*, VI, 155) nomme la princesse Antéa; suivant Apollodore (I, 9, 3), les tragiques l'appelaient Sthénébœa.

(2) On trouve le parasol et le chasse-mouche dans les bas-reliefs de Persépolis. Ker Porter, t. I, pl. 48; et même dans ceux que Fellows a rapportés de Lycie.

(3) Philonoé suivant Apollodore (II, 8, 2), et Anticlia dans le Scholiaste de Pindare, *ad Olymp.*, XIII, 61.

(4) J. de Witte, *Catal. Durand*, nos 247 et 317. Cf. Millin, *Galerie myth.*, nos 292 et 293.

ils semblent faire allusion à la traversée de Bellérophon, et n'indiquent pas d'une façon précise l'arrivée plutôt que le départ. En avant de la princesse assise, l'artiste a placé un petit chien, qui ne paraît pas avoir le moindre rapport avec l'action générale, et qui d'ailleurs, se retrouvant sur d'autres vases de même fabrique mêlé à des scènes auxquelles il est également étranger, doit être regardé comme un caprice du peintre. Remarquons simplement que cet animal, auquel sa race ne permet pas d'attribuer un caractère mythologique (1), est tout à fait semblable à celui qui se voit, accompagné de quelques caractères étrusques, sur certaines monnaies, de bronze et de petit module, jusqu'à présent fort difficiles à classer (2).

Homère, dans le récit des exploits de Bellérophon, tel qu'il le place dans la bouche de Glaucus, petit-fils du héros, ne mentionne pas l'intervention de Pégase; mais la tradition qui fait jouer un rôle considérable à cet animal divin, lors du combat contre la Chimère, est fort ancienne, puisque Hésiode déjà lui donne place dans sa Théogonie; après avoir cité les deux vers d'Homère qui contiennent la description du monstre lycien :

Πρόσθε λέων, ὄπιθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ Χίμαιρα,
Δεινὸν ἀποπνείουσα πυρὸς μένος αἰθομένοιο.

Hésiode ajoute aussitôt :

Τὴν μὲν Πήγασος εἷλε καὶ ἐσθλὸς Βελλεροφόντης (3).

(1) Le chien infernal qui accompagne Mercure (Dubois, *Vases Canino*, n° 14); le chien de Crète (J. de Witte, *Catal. Durand*, n° 262; cf. *Revue numism.* de 1840, p. 188 et suiv.); le chien d'Anacréon (S. Birch, *Archeologia*, t. XXXI, p. 257), sont de taille haute et effilée. Ce sont des animaux de noble race.

(2) Marchi e Tessieri, *l'Æs grave*, tav. di supplemento, class. III, n° 6.

(3) *Theog.*, 323-5. La citation des deux vers d'Homère semble prouver que c'est à l'Iliade que les premières notions de Bellérophon étaient dues, chez les Grecs du moins.

A cette époque reculée le frère de Chrysaor semble avoir une part active dans le combat ; plus tard, il est réduit par Apollodore au rôle ordinaire d'un cheval de bataille. Sans prétendre donner une grande importance à cette remarque, nous dirons que le tour de phrase d'Hésiode rappelle ces antiques conceptions orientales, suivant lesquelles des animaux composés ou naturels, symbolisent les luttes antéhistoriques de certaines races humaines (1). Il n'est pas étonnant qu'Apollodore ainsi que ses contemporains n'aient nullement entrevu un fait qui n'était plus en harmonie avec les idées des mythographes rationalistes. Les monuments sont là d'ailleurs pour nous prouver que les peintres et les sculpteurs avaient depuis longtemps figuré Pégase servant de monture à Bellérophon (2) ; idée conforme au génie grec.

Dans tous les cas, le cheval divin n'apparaît, tant dans les textes que dans les compositions des artistes, qu'en Lycie et au moment où ce héros va combattre la Chimère. Nous entendons parler des récits suivis ; car à côté de cela nous trouvons des traditions, sans indications chronologiques, qui donnent à croire que Bellérophon avait possédé Pégase avant même d'avoir quitté l'Achaïe. C'est ainsi que Strabon, rapportant l'opinion des Corinthiens, dit que Pégase fut pris par le jeune héros alors qu'il s'abreuvait dans la fontaine Pirène (3). Une

(1) Le combat du lion et du taureau, des griffons et des Arimaspes, des grues et des pygmées ; le rapprochement est autorisé, maintenant qu'il paraît certain que la langue des Lyciens est d'origine arienne.

(2) Millingen, *Anc. uned. mon.*, series II, pl. III. Les bas-reliefs de terre cuite de la collection Burgon. — Ch. Fellows, *An account of discoveries in Lycia*, 1841, p. 136. — Médaille autonome de Corinthe, Millingen. *Médailles grecques inédites*, pl. II, n° 18. — Médaille autonome de Veseris. Millingen, *Anc. coins of gr. cit. and Kings*, pl. II, n° 8. — Une belle intaille, représentant le héros casqué monté sur Pégase, est publiée par M. Hase. *Leonis Diac. hist.*, 1819, p. 271, explic. p. xxxi, etc.

(3) Strab., *Geogr.*, liv. VIII. — Pégase s'abreuvant au pied de l'Acrocorinthe en présence de la Nymphe se voit sur un beau vase d'argent à reliefs, provenant de Berthouville. Voy. *Mém. sur la coll. de vases antiq.*, par Aug. Leprevost, pl. VIII, n° 1. — Cf. aussi la médaille de Corinthe avec le même type. Millingen, *Médailles inéd.*, pl. II, n° 21.

monnaie de bronze frappée sous la domination romaine représente Bellérophon domptant son coursier ailé devant la porte de Corinthe (1). En Béotie, la source Hippocrène lui devait aussi son origine (2). Ces citations suffisent pour faire voir qu'avec le temps les prétentions locales étaient intervenues pour accroître singulièrement la donnée primitive; il a dû en effet arriver pour Bellérophon, comme pour la plupart des personnages mythologiques et même historiques, que les faits devinrent plus abondants et plus précis à mesure que l'on s'éloignait davantage de l'époque à laquelle il en avait été question pour la première fois.

C'est ainsi que s'explique, à notre avis, la présence de Pégase dans la scène de départ que nous décrivons; elle sert en outre à caractériser Bellérophon, et l'on sait que chez les artistes de l'antiquité cette considération devait l'emporter de beaucoup sur les notions de temps et de lieu.

Le casque conique, presque ovoïde, placé au-dessus du cheval, indique encore les combats contre la Chimère, les Solymes, les Amazones. On a donc réuni ici des symboles rappelant plusieurs phases de la vie du héros.

Notre intention n'est pas de nous étendre davantage sur cet épisode du mythe de Bellérophon. M. le duc de Luynes a donné dans ce recueil une savante notice sur l'assimilation du héros corinthien avec Persée (3); tout ce qui concerne le caractère et la valeur mythologique de ces deux personnages se trouve exposé dans l'histoire des religions de l'antiquité de Creuzer. L'éminent érudit qui a su rendre lumineuse la traduction de cet ouvrage nous promet de nouveaux détails dans les notes et éclaircissements auxquels il met la dernière main. C'est de M. Guigniaut que nous attendons maintenant la solution des difficultés que les dissertations de Banier et de Fréret (4) n'ont pas réussi à résoudre, mais sur lesquelles

(1) Eckhel, *Doct. num. vet.*, t. II, p. 238. Voyez Morell., *Fam. Tadia.*

(2) Pausanias, II, 31, 9, et IX, 31, 3.

(3) *Ann. de l'Inst. arch.*, VI, p. 311.

(4) *Mém. de l'Acad. des inscr.*, t. VII, p. 69 et 83.

les récentes découvertes faites en Lycie doivent jeter quelque lumière (1).

ADRIEN DE LONGPÉRIER.

(1) Quoique le déchiffrement des inscriptions lyciennes soit loin d'être complet encore, cependant on en sait assez sur ce sujet pour qu'il soit permis d'affirmer que la langue de ces inscriptions est un dialecte du Zend. A ce point de vue, certaines comparaisons historiques ne peuvent-elles pas devenir fécondes? Par exemple, le passage de Plutarque (*Moralia*, De virtut. mulier., IX) qui raconte de quelle manière les femmes lyciennes forcèrent Bellérophon à faire rentrer la mer dans son lit, ne peut-il pas être rapproché de ce que Justin (lib. I, c. VI, 13) rapporte de l'action tout à fait identique des femmes perses, et n'y a-t-il pas là un indice de communauté de race?

SUR DEUX BAS-RELIEFS

PROVENANT

L'UN DE GORTYNE DANS L'ILE DE CRÈTE

ET L'AUTRE D'ATHÈNES.

(*Mon.*, tom. IV, pl. xxII, A et B.)

I.

C'est un fait constant que, pour déterminer, avec quelque vraisemblance, l'attribution de certains monuments figurés qui n'offrent aucun caractère bien distinct, il est indispensable d'en connaître la provenance; car, en rapprochant des personnages qui y sont représentés les données mythologiques ou historiques qui se rattachent aux lieux anciens où ils ont été trouvés, il est bien rare qu'on ne puisse pas en donner une explication satisfaisante.

Pris isolément et abstraction faite de son origine, que représente le premier des deux monuments dont je dois m'occuper ici? A gauche du spectateur est un personnage barbu, vu de profil, le front ceint d'un diadème; il est assis sur un siége à dossier recouvert d'un tapis; son bras droit, nu ainsi que sa poitrine et son dos, est étendu en avant, et tenait, suivant toute vraisemblance, une coupe. Sa main gauche est élevée, la paume en dedans; mais on ne peut en conclure, comme on y serait porté, qu'elle était armée d'un sceptre; car, malgré la mutilation de cette partie de la figure, il y a tout lieu de croire

que la main était ouverte et dans cette attitude que les artistes anciens donnaient souvent aux divinités exauçant les prières des mortels qui les invoquent (1). Sur l'épaule gauche passe un pan de la draperie entourant toute la partie inférieure du corps jusqu'aux pieds qui reposent sur un ὑποπόδιον d'une forme élégante et peu commune.

La figure qui se présente ensuite est celle d'une femme debout, vue de face, vêtue d'une tunique longue et enveloppée d'une draperie dont un pan passe sur son épaule gauche, tandis que l'autre, après avoir fait le tour de son corps, est ramené et retenu derrière son dos par sa main gauche. Sur sa tête, qui semblerait avoir porté un diadème, un voile flotte au gré des vents. Son bras droit est nu, et la main, malheureusement mutilée, tenait une οἰνοχόη encore parfaitement distincte. La tête de cette femme est gracieusement inclinée à droite, et ses regards semblent se diriger vers le personnage assis.

A droite de cette figure est celle d'un éphèbe également debout et à peu près de même taille. Il porte pour tout vêtement une chlamyde attachée sur sa poitrine au moyen d'une πόρπη ou πόρπαξ de forme ronde. Cette chlamyde, rejetée en arrière, laisse à découvert les bras et toute la partie antérieure du corps. Le bras droit retombe le long de la cuisse, et quant au gauche, dont l'extrémité, depuis le coude jusqu'au poignet, a disparu en partie, et dont la main manque entièrement, il s'élevait jusqu'à la hauteur de la tête qui est tournée de profil vers le personnage principal.

Enfin, à la droite du tableau est un homme dont la taille ne s'élève guère au-dessus du nombril de l'éphèbe. Il est barbu

(1) Il est constant que le marbre n'offre aucune indice de cet accessoire, et comme on n'y voit non plus aucun espace laissé libre pour en recevoir un en métal, ni aucune trace des tenons destinés à le consolider, il faut que, si un sceptre a été figuré dans le principe, il l'ait été au moyen de la peinture. Du reste on doit bien reconnaître que sur beaucoup de monuments figurés, le personnage principal, dieu ou roi, est représenté tenant d'une main la coupe, de l'autre le sceptre, et ayant près de lui, comme hiérodule, une nymphe ou une déesse qui porte l'οἰνοχόη. Voy. *Mon. inéd. de l'Inst. de correspondance archéologique*, t. I, pl. 4 et 11; *Élite de monuments céramographiques*, t. I, pl. 21, 23, 31, 32, 33, 72, etc.

et couvert d'un ample τριβώνιον, qui vient retomber sur son avant-bras gauche, et laisse à découvert sa poitrine et son bras droit. Ce bras est replié et porté en avant de la poitrine, dans l'attitude des suppliants; mais il présente cette particularité, déjà remarquée sur d'autres monuments (1), que les doigts de la main ne sont pas étendus, mais ramenés sur eux-mêmes. La tête de cet homme, tournée de profil, regarde le personnage assis.

Évidemment nous avons là sous les yeux une divinité suprême invoquée par un mortel, auquel viennent en aide deux divinités d'un ordre moins élevé; d'où il faut conclure que notre bas-relief doit être rangé parmi les monuments votifs.

Quelles sont ces trois divinités? Est-ce Jupiter, la Victoire et Mercure (2)? Jupiter, Hébé et Mercure (3)? ou bien encore Esculape, Hygiée et Télesphore (4)? Chacune de ces différentes attributions pourrait se défendre, surtout si le bas-relief avait été déterré dans le voisinage de quelque sanctuaire du roi des dieux ou du dieu-médecin. Mais si, comme me l'a affirmé de la manière la plus positive le savant numismatiste M. Borrell, qui, lors de mon passage à Smyrne, a bien voulu me céder le marbre précieux dont nous nous occupons, ce bas-relief provient de Gortyne dans l'île de Crète, il ne saurait plus rester d'incertitude. Le dieu assis est Jupiter, la femme placée près de lui est Europe, et l'éphèbe est le jeune Atymnus, frère de cette dernière. Nous savons, en effet, par plus d'un témoignage, que Jupiter était adoré à Gortyne avec le surnom

(1) Voyez Visconti, *Museo Worslejano*, tav. I, n° 1. Suivant le savant archéologue (p. 5), ce geste annonce que le suppliant est prêt à recevoir la faveur qu'il implore. Il indique plutôt, à mon avis, que la faveur est déjà obtenue. Je ne crois pas non plus que, dans le passage de Quintilien (*Inst. Orat.*, liv. XI, ch. 3), *Manus leviter pandata voventium est*, les mots *manus leviter pandata* indiquent le geste dont il s'agit, mais plutôt celui qu'on observe plus fréquemment sur les monuments votifs, et où la main est représentée presque entièrement ouverte et *légèrement recourbée.*

(2) Comme sur le vase du *Museo Borbonico*, t. VI, tav. 22, reproduit dans l'*Élite de monuments céramographiques*, t. I, pl. 23, p. 41.

(3) Hébé est souvent représentée auprès de Jupiter et lui versant à boire. Voyez *Élite*, etc., t. I, p. 42.

(4) Voyez *Monuments d'antiquité figurée recueillis par la commission de Morée*, p. 111 et suiv.

d'ἑκατόμβαιος (1). C'est à Gortyne que s'était consommée l'union de ce dieu avec Europe (2); et Solin nous apprend qu'Atymnus était l'objet du culte des Gortyniens (3). Il est bien vrai que d'autres dieux avaient des temples dans cette ville, et notamment Diane (4), Apollon (5) et Mercure (6); mais le culte principal était, à n'en pas douter, celui de Jupiter, de sa jeune épouse et du frère de celle-ci, d'Atymnus, qu'une tradition particulière faisait fils du maître des dieux et de Cassiopée (7). La Crète avait été le berceau de Jupiter, et le mythe de l'enlèvement d'Europe avait donné trop de célébrité à la ville principale de cette île, pour qu'elle ne se fît pas un titre de gloire de ce que Jupiter l'avait choisie pour être témoin du dénoûment de l'un de ses principaux exploits amoureux. Ce qui prouve toute l'importance que les Gortyniens

(1) Hesychius : Ἑκατόμβαιος ὁ Ἀπόλλων παρὰ Ἀθηναίοις· καὶ Ζεὺς ἐν Γορτύνῃ. Cf. Meursius, *Creta*, ch. X, p. 38.

(2) Solin., ch. 17 : *Gortynam amnis Lethæus præterfluit : quo Europam tauri dorso Gortynii ferunt vectitatam*. Theophrast., *Hist. Plant.*, liv. I, ch. 15. Ἐν Κρήτῃ δὲ λέγεται πλάτανόν τινα εἶναι ἐν τῇ Γορτυναίᾳ πρὸς πηγῇ τινι ἣ οὐ φυλλοβολεῖ. Μυθολογοῦσι δὲ ὡς ἐπὶ ταύτῃ ἐμίγη τῇ Εὐρώπῃ ὁ Ζεύς. Cf. Plin., *H. N.*, liv. XII, ch. 1; et Hoeck, *Creta*, t. I, p. 102 et suiv.

(3) Le texte de Solin porte : *Gortyni et Cadmum colunt Europæ fratrem* ; mais Saumaise, sur Solin, p. 121, A, a prouvé qu'il fallait lire *Atymnum*, et les éditeurs qui l'ont suivi ont adopté cette correction.

(4) C'est dans le temple de Diane à Gortyne qu'Annibal feignit de déposer ses richesses pour les soustraire à l'avidité des habitants de cette ville. Voyez Cornelius Nepos, *Vie d'Annibal*, ch. 9.

(5) Stephanus, *de Urbibus* : Πύθιον, τὸ πάλαι, μεσαίτατον τῆς ἐν Κρήτῃ Γορτύνης...ἐν ᾧ Ἀπόλλωνος ἱερόν ἐστι. La ville de Gortyne en Arcadie n'étant célèbre que par son temple d'Esculape (Pausan., liv. V, ch. 7, et liv. VIII, ch. 28), c'est évidemment à l'Apollon qu'adorait la Gortyne de Crète que se rapporte le passage suivant d'Antonius Liberalis, *Metamorph.* XXV : Ἐπεὶ δὲ Ἀονίαν ὅλην ἔλαβε λοιμὸς, καὶ πολλοὶ ἀπέθνησκον, θεωροὺς ἀπέστειλαν παρὰ τὸν Ἀπόλλωνα τὸν Γορτύνιον.

(6) *Etymol. Magn.*, p. 315, 24. Ἐδὰς ὄνομα τοῦ Ἑρμοῦ παρὰ Γορτυνίοις. — Meursius, *Creta*, ch. X, p. 38, ajoute à ces divinités Esculape, auquel, d'après le témoignage de Pausanias, liv. II, ch. 11, on donnait à Titané le surnom de Gortynien; mais je crois qu'il est dans l'erreur. L'Esculape de Titané devait plutôt tirer ce surnom de la Gortyne d'Arcadie, où il était particulièrement adoré, que de la ville de Gortyne en Crète.

(7) Schol. d'Apollonius de Rhodes, II, 178. Ὁ δὲ Ἀτύμνιος (al. Ἄτυμνος) κατὰ μὲν ἐπίκλησιν καὶ αὐτὸς τοῦ Φοίνικος· ταῖς δὲ ἀληθείαις, τοῦ Διός.

attachaient à cette tradition locale, c'est qu'ils avaient voulu en conserver le souvenir sur leurs monnaies, où différentes scènes de la légende d'Europe sont reproduites (1). Je ferai observer encore que les deux acolythes de Jupiter n'ont point ici dans la plus haute expression, comme on le remarque dans les figures de Junon, de Minerve, d'Apollon et de Mercure, ce caractère idéal que les artistes grecs prêtaient à la divinité. Ils se présentent plutôt sous l'aspect d'une nymphe et d'un héros. Je ne doute donc pas que mon explication ne soit exacte, et j'aime à espérer qu'elle sera accueillie comme telle par les archéologues.

C'est sans doute faute d'avoir pu procéder comme je l'ai fait, que M. Hawkins s'est mépris sur le sujet d'un monument qui offre, avec celui que je viens de décrire, la plus frappante analogie. Je veux parler d'un bas-relief publié dans la neuvième partie de la Description des marbres du Musée Britannique, n° 1 de la planche XXXVII. On y voit Jupiter assis dans l'attitude que j'ai décrite plus haut, avec cette seule différence qu'il occupe la droite du tableau et non la gauche. Près de lui est une femme debout, vêtue, autant qu'on peut en juger d'après une esquisse assez vague, de la même manière que la figure dans laquelle j'ai cru reconnaître Europe. De la main gauche elle écarte son voile et regarde le dieu; mais il est impossible de dire ce qu'elle tenait dans la main droite, qui a totalement disparu. L'éphèbe et le suppliant manquent, parce que le marbre a été, à n'en pas douter, brisé par la moitié. Si les dimensions des monuments s'y prêtaient, je croirais retrouver ces deux figures dans le n° 3 de la planche XXXV du même recueil, lequel offre un personnage barbu et entouré d'une draperie, à gauche d'un éphèbe nu, d'un tiers plus grand que lui, et dans une pose qui diffère peu de celle d'Atymnus sur notre marbre, mais qui indique encore mieux le rôle que je prête à ce héros; car il est tourné vers le suppliant le bras droit étendu comme pour recevoir une offrande, et le bras

(1) Voyez Eckhel, *D. N.*, t. II, p. 312; Hoeck, *Creta*, p. 98 et suiv.

gauche, sur lequel est rejetée une chlamyde, élevé à la hauteur de la tête. On distingue ensuite le bras d'un personnage un peu moins grand, dont la main s'appuyait sur la hanche, et qui devait être celui d'Europe. Là se termine ce qui reste du monument dont on ne possède assurément que la moitié.

Quoi qu'il en soit, M. Hawkins, qui ignorait sans doute la provenance du premier de ces deux marbres, a cru y reconnaître Jupiter et Junon, séduit qu'il était par une sorte de ressemblance qu'offrent le personnage assis et la femme voilée avec une plaque de la face orientale de la frise du Parthénon (1), où l'on voit un dieu barbu et diadémé assis près d'une déesse qui écarte, pour le regarder, le voile qu'elle porte sur la tête. Mais il résulte, ce me semble, de tout ce qui précède, que ce monument provient de Gortyne, et que, par conséquent, l'explication qu'en a donnée le savant conservateur du Musée Britannique devra être modifiée dans le sens de l'opinion que je soumets aux archéologues. J'aime à croire qu'elle trouvera plus de faveur auprès de lui que ma *trop longue* dissertation sur les nombreux monuments où figure un buste de cheval. Mais qu'il l'adopte ou non, j'y persisterai, comme je persiste dans les conclusions du mémoire qui a déjà été l'objet de sa critique.

A ces trois monuments qui forment, je crois l'avoir prouvé, une classe tout à fait à part, je proposerais d'en rattacher deux autres, qui offrent, avec eux, une frappante analogie. Je veux parler de la planche 36 du tome V du *Museo Pio-Clementino*, où l'on voit Jupiter assis sous la figure d'un homme imberbe dans laquelle Visconti a cru reconnaître les traits d'Adrien, surnommé l'*Olympien* (2). De la main gauche il s'appuyait sur un sceptre, et tendait, de la droite, une coupe à une déesse debout et voilée, écartant son voile de la main gauche et portant de la droite l'œnochoé. Derrière elle est un suppliant d'une

(1) Voyez *Museo Worslejano*, pl. 54, fig. 2 et 3; *Bas-reliefs du Parthénon*, dans le *Trésor de numismatique et de glyptique*, pl. X, n° 11, et les *Marbres du Musée britannique*, t. VIII, pl. 11.

(2) *Mus. Pio-Clem.*, t. V, p. 162 et suiv., éd. de Milan, in-8°.

taille inférieure à celle des deux divinités, et la poitrine découverte. Ce bas-relief provient du Levant, et l'on peut, sans trop de hardiesse, conjecturer qu'il a été apporté de Crète. Mais la tête imberbe de Jupiter m'est fort suspecte, et l'époque attribuée par Visconti à ce monument me paraît également fort douteuse. Au temps d'Adrien, les arts, surtout en Grèce, étaient loin d'offrir le caractère de pureté et de simplicité qu'on retrouve dans ce marbre; et, d'un autre côté, on aurait peine à concevoir comment l'artiste avait représenté Adrien le menton nu, quand il est attesté par les médailles qu'il portait la barbe. Cette tête pourrait donc bien être de restauration comme l'est le bras droit. Dans le cas contraire, on devra voir dans le dieu imberbe le jeune Atymnus qui a pris la place et les attributs de son père, et que sa sœur assiste en l'implorant pour le suppliant. J'ai autrefois expliqué différemment ce bas-relief et celui dont il va être question (1). J'y voyais, non sans quelque vraisemblance, un χαριστήριον ou une εὐχὴ à Esculape et Hygiée; mais l'interprétation que j'en propose aujourd'hui me semble beaucoup plus admissible.

Le second est le n° 1 de la planche I du *Museo Worslejano*. Là, comme sur les deux marbres dont j'ai parlé plus haut, on voit deux divinités, un dieu et une déesse, invoquées par trois mortels, un homme, une femme et un jeune garçon. Tous sont de profil. Le dieu est debout, barbu et diadémé; il est entouré d'un manteau long aux pans duquel sont suspendus des glands en plomb (2), et dont l'agencement laisse à découvert toute la partie droite de son torse. Sa main gauche est cachée par l'un des pans de la draperie qu'elle retient. Dans sa droite est une patère qu'il présente aux suppliants, comme pour recevoir leur offrande. La transparence de la draperie laisse distinguer le mouvement des jambes, dont la droite porte le poids du corps, tandis que la gauche repliée ne s'appuie que sur la pointe du pied. Derrière le dieu se tient la

(1) *Monum. d'ant. figurée recueillis par la commission de Morée*, p. 127.
(2) Voyez *Mon. d'ant. fig. recueillis par la comm. de Morée*, p. 63.

déesse occupant la gauche du tableau. Elle est vêtue d'une tunique longue sans manches, que recouvre un péplus attaché sur l'épaule droite par une agrafe : cette tunique est serrée au milieu du corps à l'aide d'une ceinture par-dessus laquelle retombe la partie inférieure de l'étoffe qui couvre la taille. Ainsi qu'Europe sur le bas-relief de Gortyne, cette déesse tient dans la main droite une οἰνοχόη, tandis que de la gauche, de même que sur le marbre du Musée Britannique, elle écarte le voile dont sa tête est couverte, comme pour se manifester à la famille qui l'implore. Ce qui complète la ressemblance, c'est que le chef de cette famille, comme le suppliant du marbre de Gortyne, porte en avant, non pas la main ouverte, mais le poing presque fermé. Au-dessus de la tête des divinités est un couronnement très-simple faisant saillie sur le fond, et presque semblable à celui de l'ἀνάθημα provenant de Crète.

Quand on compare ce bas-relief à tous ceux dont je viens de m'occuper, on reste frappé des nombreux points de ressemblance qu'il offre avec eux, et l'on ne peut se défendre de lui attribuer une même origine, non plus que de les rattacher tous à une même époque, à la plus belle époque de l'art. Sur ce dernier point, l'accord ne peut être qu'unanime; mais il n'en est pas de même à l'égard du premier. L'éditeur du Musée Worsley affirme que le monument en question a été trouvé à Athènes en 1785, et que de là il a été porté en Angleterre, trois ans après, avec beaucoup d'autres marbres. Si telle est en effet sa provenance, il est bien difficile de ne pas voir avec Visconti dans les deux divinités debout, Jupiter sauveur, adoré dans le Parthénon même, et Minerve Hygiée, dont le culte sur l'acropole d'Athènes est attesté par plus d'un texte et plus d'un monument. Mais ce marbre a-t-il été effectivement trouvé à Athènes, et, en admettant qu'il y ait été *trouvé* par l'acquéreur, y a-t-il été vraiment *découvert* par ceux qui l'ont vendu? Je veux croire que sir Richard Worsley qui avait parcouru presque tout l'Orient, et dont la riche collection se compose de monuments achetés sur différents points, en Grèce, dans les îles et en Asie Mineure, n'a pu oublier la véritable ori-

gine de quelques-uns d'entre eux; mais n'a-t-il pas pu se faire que le marbre dont il s'agit ait été apporté de Crète à Athènes, par quelque Grec ou par quelque étranger, et qu'on l'ait présenté au riche collecteur anglais comme appartenant à cette ville, afin de le lui vendre un peu plus cher? Le commerce des antiquités, avant l'établissement d'un gouvernement régulier et la promulgation des lois sévères qui s'opposent à leur exportation, a longtemps fait une des branches de l'industrie d'Athènes, et comme, pour plus d'un motif, ce lieu était le plus fréquenté par les voyageurs archéologues ou amateurs, on y apportait de tous les points du monde grec les objets d'art qui pouvaient offrir quelque chance de débit. C'est ainsi qu'aujourd'hui encore Smyrne est un grand entrepôt de ce genre de marchandises, et enrichit chaque année, sans s'appauvrir, les musées privés et publics de l'Europe, et notamment de l'Angleterre.

Quoi qu'il en soit, il est constant que le monument qui m'a été cédé par M. Borrell lui a été apporté de Gortyne; que ce savant antiquaire n'avait aucun motif pour me tromper, et que son caractère honorable ne permet pas de le supposer capable d'une supercherie. Il est constant encore que les deux marbres du Musée Britannique, celui du *Museo Pio-Clementino*, et celui du Musée Worsley paraissent, à plus d'un égard, avoir une origine semblable; et je n'hésite pas à les considérer, jusqu'à preuve du contraire, comme formant une classe à part. Ce qui donne encore quelque force à cette opinion, c'est que, parmi les nombreux monuments votifs découverts dans les fouilles exécutées sur l'acropole d'Athènes ou dans le voisinage, et qui décorent les divers musées de cette ville, je n'en ai vu aucun où le sujet en question fût reproduit, tandis que de toutes les autres scènes, vainqueurs couronnés par les dieux, invocation de Minerve, d'Esculape et d'Hygiée, de Thésée, etc., et surtout de celles qui concernent Minerve, il existe plusieurs répétitions. Je sais bien que cet argument n'est pas sans réplique; mais, joint aux autres, il prête un certain appui à ma conjecture. Il ne faut pas, d'ailleurs, oublier que la plupart des monuments grecs qui existent aujourd'hui

en Italie y ont été apportés par les Vénitiens restés longtemps maîtres de l'île de Candie. Aucun établissement considérable n'ayant été formé au moyen âge, ni dans des temps plus récents, sur l'emplacement de Gortyne (1), les ruines des monuments antiques ont dû, comme cela arrive en pareil cas, s'y conserver beaucoup plus longtemps qu'ailleurs; et il est facile de concevoir que des variétés assez nombreuses d'un même sujet aient pu y être découvertes à différentes époques, et en aient été transportées soit à Venise, soit à Ancône, et de là à Rome ou à Naples.

II.

Passons au second monument qui, bien qu'il ait été déjà publié deux fois (2), peut être regardé comme inédit, tant le dessin de la première édition, qu'on s'est contenté de calquer pour la seconde, est loin de reproduire fidèlement le travail de l'artiste. Ce bas-relief trouvé, en 1840, à Athènes ou dans les environs, a longtemps appartenu à M. Skene qui, à son départ de la Grèce, l'avait déposé chez son beau-frère, M. Heidenstam, ministre de Suède, et a consenti plus tard à me le céder. Il est sculpté sur une plaque en marbre pentélique de 0,585 dans les deux sens.

On y voit à gauche un personnage nu, debout et casqué, la jambe gauche ployée et portant de tout son poids sur la droite. Sous son aisselle gauche est replié l'un des pans de sa chlamyde, tandis que l'autre pan retombe le long de sa cuisse gauche et descend jusque sur le mollet en laissant le genou à découvert, ce qui produit une variété de plis dont l'arrangement n'est pas sans quelque élégance (3). Cette disposition avait sans doute pour objet de permettre au personnage en

(1) Voyez Tournefort, *Relation d'un Voyage du Levant*, t. I, p. 59; Savary, *Lettres sur la Grèce*, p. 207.

(2) La première fois dans le *Journal archéologique d'Athènes*, sous le n° 570, et la deuxième dans celui de Berlin, pl. XXXIII, fig. 2. Voyez encore *Bulletin de l'Inst. de corresp. arch.*, 1845, p. 3 et 4.

(3) Tout ce détail a été fort inexactement reproduit dans le dessin de l'artiste grec, trop fidèlement reproduit dans le *Journal archéologique de Berlin*.

question de se faire contre-poids en s'appuyant sur un bâton qui n'est point indiqué sur le marbre (1), mais qui l'avait peut-être été dans le principe au moyen de la peinture, comme cela doit avoir eu lieu sur plusieurs autres monuments que j'ai fait dessiner à Athènes, et que je me propose de publier. Ce bâton avait pour point de résistance une pierre de forme elliptique, qui ne peut avoir été placée là sans intention, et sur laquelle j'aurai occasion de revenir. Disons encore, pour terminer la description du premier personnage, que sa main droite est placée sur le sommet de sa tête et semble commencer à retirer le casque dont il est coiffé. Enfin ajoutons qu'à droite du casque et immédiatement au-dessous du couronnement, on lit, en beaux caractères, le mot Θησεύς, qui ne peut laisser aucune incertitude sur la figure en question.

Devant Thésée se tient debout, la tête nue, et la main droite renversée, le pouce en dedans, attitude ordinaire des suppliants, un personnage barbu, assez laid, et d'une taille moins élevée que le héros. Il est vêtu d'une tunique longue à manches courtes, que recouvre un manteau dont l'un des pans passe sur son épaule gauche, et dont l'autre, qui couvre la partie inférieure de son corps, est retenu par son avant-bras gauche. Au-dessus de sa tête l'artiste a gravé les deux mots Σώσιππος Ναυαρχίδο(υ), séparés, suivant l'usage antique, par trois points, et dont le dernier se termine par la voyelle ο, au lieu de la diphthongue ου, conformément à la plus ancienne orthographe grecque, laquelle persista en Attique même après la réforme d'Euclide (2). Derrière la tête se trouve le mot ἀνέθηκεν, qui complète l'inscription (3). A la droite du tableau, mais beaucoup plus près de Sosippe que ne l'indique le dessin publié par M. Pittakis, est un enfant le corps entièrement enveloppé d'un manteau, la tête ceinte d'une bandelette, et sortant de son manteau sa main droite, dont tous les doigts sont éten-

(1) C'est à tort que ce détail figure sur la planche du Journal de M. Pittakis et sur celle du Journal de M. Gerhard, comme s'il était donné par le monument.

(2) V. Maittaire, *de Dialectis*, p. 166 D, et Franz, *Elem. Epigr. gr.*, p. 49, 50 et 149.

(3) Ce mot est trop reculé à droite sur le dessin de la première édition et sur celui de la seconde.

dus, mais dont le pouce n'est pas rapproché du nez comme sur la lithographie d'Athènes et sur celle de Berlin. Son bras gauche paraît s'appuyer sur un objet dont la forme n'a jamais été complétement indiqué par le sculpteur, et dans lequel on peut voir une stèle, ou, ce qui est plus vraisemblable, un autel (1).

M. Pittakis qui, le premier, a donné la description de ce monument, suppose que le dernier personnage, bien qu'il soit imberbe et d'une figure juvénile, est un petit vieillard, père de Sosippe, et que, par conséquent, il a nom Navarchidès, conjecture que mon savant ami, M. Rizo Rangabé, a adoptée trop facilement (2). C'est sans doute pour fortifier cette opinion insoutenable que le lithographe athénien a placé au-dessus de la tête du compagnon de Sosippe les mots Ναυαρχίδο (υ) ἀνέθηκεν, bien qu'ils n'occupent pas cette place sur le monument. Du reste, si cet enfant est, comme je le suppose, le fils de Sosippe, il serait possible qu'il portât le nom de Navarchidès; car on sait que c'était un usage assez constant à Athènes de donner à l'aîné des enfants mâles le nom de son aïeul paternel. Ce nom, du reste, comme on l'a déjà remarqué (3), paraît ici pour la première fois.

Quoi qu'il en soit, le sujet de ce monument ne peut donner lieu à aucune incertitude. C'est Thésée, le héros protecteur d'Athènes, invoqué par un Athénien et par son fils, par un Athénien appartenant à une famille distinguée dont les membres figurèrent plus d'une fois parmi les défenseurs d'Athènes (4), et qui peut-être vient lui demander de veiller sur lui dans quelque expédition guerrière à laquelle il va prendre part.

(1) Le dessinateur d'Athènes en a fait un pilier en assises parallèles, mais rien de semblable ne se voit sur le marbre.

(2) *Antiquités helléniques,* t. I, p. 318.

(3) Voyez le *Journ. arch. d'Athènes,* p. 415, et celui de Berlin, septembre 1845, col. 131.

(4) Un *Sosippe* figure sur le plus récent des deux marbres de Nointel (*Corp. inscr. gr.*, n° 169, col. 2, l. 17), et ce marbre est, on n'en saurait douter, une liste de guerriers morts pour la patrie antérieurement à l'archontat d'Euclide (403), probablement pendant la guerre du Péloponnèse. Voyez encore dans les *Marbres du Musée Britannique,* n° 230 (n° 1008 du *Corpus inscr. gr.*) un vase funéraire où le nom de Σώσιππος se lit en lettres ioniques de la même époque que celles du bas-relief de Thésée, au-dessus de la tête d'un personnage en costume guerrier, la chlamyde sur l'épaule droite,

On serait alors porté à croire que le héros retire son casque pour le lui remettre, et lui annoncer ainsi qu'il exauce sa prière; ou plutôt encore qu'il s'en couvre la tête pour marcher au combat avec lui. C'est, ce me semble, l'explication la plus naturelle qu'on puisse donner d'un geste qu'on ne retrouve, à ma connaissance, sur aucun autre monument du même genre.

On m'objectera peut-être que M. Curtius a reconnu dans cette coiffure le πῖλος (1) ou bonnet des artisans et des matelots, lequel est le signe distinctif d'Ulysse, des Dioscures et de Vulcain (2); que, suivant ce même archéologue (3), Thésée, de sa main droite, indique quelque lieu aux suppliants; que le rédacteur de l'article consacré à cet ἀνάθημα dans le journal archéologique de Berlin, voit dans notre bas-relief une sculpture de l'époque romaine, et croit, conséquemment, que, par une imitation des usages de Rome, Thésée, comme fondateur de la démocratie à Athènes, est coiffé du bonnet de la liberté, *pileus libertatis* (4). Mais de ces trois opinions, la première se réfute d'elle-même, pour peu que l'on examine le dessin dû à l'artiste habile et consciencieux qui m'a accompagné dans mon voyage. On y verra, en effet, que la coiffure de Thésée a un rebord que n'offre jamais le πῖλος, et qui indique manifestement une coiffure en métal et non en laine foulée, ce qui lui donne beaucoup

et suivi d'un jeune esclave qui porte son bouclier. Il prend congé d'une femme assise, à droite de laquelle en est une autre debout, tandis qu'un petit enfant se tient devant ses genoux et lui prend la main gauche. M. Pittakis soupçonne que ce vase pourrait bien avoir décoré le tombeau du Sosippe de notre bas-relief votif. C'est une conjecture qui n'est pas dénuée de toute vraisemblance. Néanmoins, on se demande pourquoi le Sosippe du vase n'est pas, comme celui du bas-relief, désigné par le nom de son père. Sa célébrité était-elle si grande qu'il dût suffire de le nommer pour le faire reconnaître? Il est certain que, sur un assez bon nombre de vases dont plusieurs offrent des guerriers revêtus de leur armure, le nom du mort n'est accompagné ni du nom de son père, ni de celui de son dème.

(1) Voy. *Journ. arch. de Berlin*, 1845, n° 30, col. 130.

(2) Voyez Millin, *Monum. ant. inéd.*, t. I, p. 205 et suiv.; et t. II, p. 219; Ch. Ottf. Müller, *Archéologie de l'Art*, §§ 372 et 420, etc.

(3) *Ibid.*, col. 31.

(4) *Ausserdem gestattet die ohne Zweifel ræmische Zeit, der dieses Monument angehært, vielleicht selbst die aus Ræmischen Brauch bis in die neuere Zeit wohlbekannte Freiheits-Mütze hier zu erkennen, die etwa den Theseus als Gründer der Demokratie hier bezeichnen sollte.* Ibid.

de ressemblance avec cette espèce de casque, dont M. le duc de Luynes possède un très-beau modèle d'origine grecque, et dont il existe aussi au Musée d'artillerie un exemplaire trouvé dans l'Alphée (1). La vue du dessin de M. Landron prouvera aussi que le geste dont parle M. Curtius n'est pas admissible, et enfin que l'âge attribué par un autre savant à notre bas-relief doit être reculé de plusieurs siècles, et que la composition non plus que l'exécution ne sont pas aussi grossières, aussi *triviales* (2) qu'on a bien voulu le dire, et n'annoncent pas du tout une époque de décadence. C'est ce que prouvent d'ailleurs les caractères et l'orthographe de l'inscription qui ne permettent guère d'assigner à ce monument une époque de beaucoup postérieure à l'Olympiade 100, c'est-à-dire à l'an 380 avant notre ère (3). Pour ma part, je regrette qu'il en soit ainsi; car c'était vraiment une charmante idée que d'affubler Thésée du *bonnet rouge*, que de faire du héros protecteur de l'Attique un précurseur du capucin Chabot et du trop célèbre *père Duchesne*.

Je ne veux pas nier assurément le caractère démocratique sous lequel se présente quelquefois Thésée. Je sais que, suivant l'opinion vulgaire, il avait remis le gouvernement au peuple (4), que cette opinion avait été symbolisée par la peinture sur le mur de l'un des portiques du Céramique, où l'on voyait Thésée, la Démocratie et le Peuple, en face même de l'image des douze grands dieux (5); je sais qu'on peut encore l'appuyer de l'autorité de Plutarque (6), ainsi que de beaucoup

(1) Ulysse lui-même est coiffé d'un casque semblable à très-peu de chose près sur une amphore publiée pl. XXXVI du t. II des *Mon. inéd. de l'Inst de Corresp. arch.*, et expliqué par M. Braun, t. VIII, p. 295 et suiv. des *Annales* de la même société.

(2) *Die Arbeit ist auch hier nur handwerksmæssig, die Darstellung sehr trivial.* Journ. arch. de Berlin, 1835, n° 33, col. 130.

(3) Voyez Franz, *Elem. epigr. gr.*, p. 149.

(4) Κεχώρηκε δὲ φήμη καὶ ἄλλως ἐς τοὺς πολλοὺς ὡς Θησεὺς παραδοίη τὰ πράγματα τῷ δήμῳ καὶ ὡς ἐξ ἐκείνου δημοκρατούμενοι διεμείναιεν, πρὶν ἢ Πεισίστρατος ἐτυράννησεν ἐπαναστάς. Pausan., liv. I, ch. 3, § 2.

(5) Ἐπὶ δὲ τῷ τοίχῳ τῷ πέραν Θησεύς ἐστι γεγραμμένος, καὶ Δημοκρατία τε καὶ Δῆμος· δηλοῖ δὲ ἡ γράφη Θησέα εἶναι τὸν καταστήσαντα Ἀθηναίοις ἐξ ἴσου πολιτεύεσθαι. *Ibid.*

(6) Plutarque, *Vie de Thésée*, ch. 24 : Ἀβασίλευτον πολιτείαν προτείνων καὶ δημοκρατίαν.... καὶ τὴν βασιλείαν ἀφεὶς, ὥσπερ ὡμολόγσε, διεκόσμησε τὴν πολιτείαν.

d'autres (1), et surtout de ce fait que, jusqu'à une époque tardive, le lieu, où les restes du fils d'Égée avaient été déposés par Cimon, servit d'asile aux esclaves et aux citoyens faibles, qui craignaient l'oppression des grands (2); mais je n'ignore pas non plus que Pausanias ne paraît pas ajouter grande foi à toutes ces traditions (3); que le rôle principal de Thésée, comme celui d'Hercule, est le rôle de héros ἀλεξίκακος et σωτήρ; que c'est surtout comme tel que nous l'offrent les monuments, et qu'enfin sur le nôtre il est invoqué par un personnage, qui, à en juger par son nom, devait appartenir à l'aristocratie beaucoup plutôt qu'à la démocratie.

J'en viens enfin à la pierre sur laquelle s'appuyait Thésée. MM. Stephani et Secchi y voient un objet du culte public (4), et ce dernier une de ces pierres sacrées connues sous le nom de bétyles, et qui se rattachent au culte le plus ancien; opinion qui a paru douteuse au rédacteur du journal archéologique de Berlin, et que je n'hésite pas un instant à rejeter. Il faut y voir, ce me semble, une représentation abrégée du rocher de l'Aréopage, ou plutôt de celui de l'Acropole, le rempart d'Athènes, le sanctuaire de ses dieux protecteurs.

Je crois retrouver encore ce symbole sur un marbre de la villa Albani, publié par Zoëga (5), et représentant une femme d'un tiers plus grande que nature, tenant une coupe dans la main gauche et l'œnochoé dans la droite. Derrière elle, à gauche, sont un enfant, un homme et une femme voilée, tous trois dans l'attitude des suppliants. La partie droite qui manque, et où le sculpteur chargé de la restauration a placé un autel,

(1) Demosth., *contra Neæram*, § 20, p. 1370, 16. Ἐπειδὴ δὲ ὁ Θησεὺς συνῴκισεν αὐτοὺς καὶ δημοκρατίαν ἐποίησε. Aristote cité par Plutarque, *ibid.*, ch. 25 : Πρῶτος ἀπέκλινε πρὸς τὸν ὄχλον,... καὶ ἀφῆκε τὸ μοναρχεῖν, etc.

(2) Diodore de Sicile, liv. IV, ch. 62; Plutarque, *Vie de Thésée*, ch. 36. Mon savant ami M. Ch. Lenormant voit une preuve du caractère démocratique attribué à Thésée dans le nom même que portait le héros (Θησεύς) rapproché du mot θητεύς, par lequel, si l'on s'en fie au témoignage de Suidas, on désignait à Athènes un mercenaire. Voyez le *Nouveau Trésor de la langue grecque*, aux mots θής et θητεύς.

(3) Liv. I, ch. 2, § 2.

(4) *Bulletino dell' Instituto di correspondenza archeologica*, 1845, p. 4 et 5.

(5) *Bassirilievi*, tav. XVIII, p. 73.

devait être occupé par un héros ou un dieu, et probablement par Thésée, à en juger d'après la pierre de forme un peu arrondie qui s'élève devant l'hiérodule, et sur laquelle portait sans doute le bâton qui devait servir d'appui au héros (1).

Je dois dire ici que ces deux monuments ne sont pas les seuls où l'on voie Thésée invoqué par les Athéniens. Il en existe encore un autre, conservé au musée du temple de Thésée sous le n° 334, et que M. Landron a également dessiné. Le héros y est représenté d'une taille plus qu'humaine, dans le costume guerrier, coiffé d'un casque qui diffère peu de celui dont il a été fait mention plus haut, vêtu d'une tunique courte, et portant par-dessus une cuirasse de peau, sur laquelle on distingue un baudrier. De même que sur notre n° 2, le poids de son corps porte sur un bâton le long duquel est étendu son bras gauche, que recouvre en partie sa chlamyde jetée négligemment sur son épaule, tandis que sa main droite s'appuie sur sa hanche. Entre lui et les trois suppliants qui l'implorent est un autel. Ce bas relief, d'une dimension un peu au-dessous de celui qui fait l'objet de cet article, confirme pleinement, selon moi, l'opinion que j'ai émise plus haut.

Que Thésée, au moment d'une guerre, ait été invoqué par un général ou même par des soldats athéniens, on le conçoit sans peine, quand on se rappelle que, d'après une tradition dont ne parle pas Hérodote, mais que nous a conservée Plutarque, et qui ne paraît pas antérieure au retour des cendres du héros à Athènes (2), plusieurs guerriers, durant la bataille de Marathon, avaient cru le voir en armes à la tête des troupes combattre contre les barbares (3).

Ce n'est plus comme héros présidant aux combats, mais comme défenseur des opprimés, que Thésée se montre sur un bas-relief d'un très-beau style conservé dans la bibliothèque

(1) Ce bâton n'est autre que la massue de fer ou d'airain enlevée par Thésée au brigand Périphétès. Voy. Plutarque, *Vie de Thésée*, ch. 8; Apollodore, *Biblioth.*, liv. III, ch. 16, § I; Pausanias, liv. II, ch. 1, § 4; et Ovide, *Metam.*, liv. VII, v. 436.

(2) Voyez Larcher sur Hérodote, t. IV, p. 466.

(3) Plutarque, *Vie de Thésée*, ch. 36.

de Saint-Marc à Venise (1). Le héros imberbe, d'une taille svelte et élancée, se tient debout près d'un monument d'ordre dorique, en avant duquel s'élèvent trois arbres sans feuillage. Il est nu, une peau de bête fauve, ou plutôt une chlamyde, sur l'épaule (2), tient une massue dans la main gauche, et pose sa droite sur le front d'un taureau placé devant lui. Viennent ensuite trois suppliants d'une taille au-dessous de la sienne. Zanetti veut voir dans cette représentation un sacrifice offert à Hercule (3); mais il me paraît difficile de ne pas y reconnaître le héros ἀλεξίκακος des Athéniens, ayant près de lui le taureau de Marathon, que, suivant la tradition populaire, il avait dompté et pris vivant (4); et, si je ne me trompe, il est invoqué par des opprimés (5), pour qu'il les délivre, comme il a délivré autrefois leurs ancêtres.

Les deux bas-reliefs qui font le sujet de cet article, ainsi que plusieurs autres monuments figurés ou épigraphiques que j'ai rapportés de ma mission, ont été déposés par moi au Louvre, où, d'après les ordres du roi, ils doivent être incessamment placés d'une manière convenable. Certes ils ne seront pas indignes de figurer à côté des marbres de Nointel et de Choiseul, mes illustres devanciers dans ces conquêtes pacifiques, mais non pas toujours sans danger, auxquelles notre musée des antiques doit ses plus belles acquisitions et ses plus précieux ornements.

PH. LE BAS.

(1) Zanetti, *Antiche statue greche e romane della Libreria di San Marco*, vol. I, tav. XLIX.

(2) Ce détail est indiqué très-vaguement sur la gravure. Les plis qui tombent le long du corps sont plutôt ceux d'une étoffe que ceux d'une peau de bête fauve.

(3) Zanetti, *ouvrage cité*.

(4) Plutarque, *Vie de Thésée*, ch. 14; et Diodore de Sicile, l. IV, ch. 59.

(5) Ὡς καὶ τοῦ Θησέως προστατικοῦ τινος καὶ βοηθητικοῦ γενομένου, καὶ προσδεχομένου φιλανθρώπως τὰς τῶν ταπεινοτέρων δεήσεις. Plutarque, *Vie de Thésée*, ch. 36.

OBSERVATIONS

PHILOLOGIQUES ET ARCHÉOLOGIQUES

SUR

L'ÉTUDE DES NOMS PROPRES GRECS;

SUIVIES

DE L'EXAMEN PARTICULIER D'UNE FAMILLE DE CES NOMS.

REMARQUES PRÉLIMINAIRES.

On entend répéter tous les jours que l'étude de l'antiquité classique s'épuise; que, depuis trois siècles qu'elle est l'objet des recherches et des méditations d'un nombre infini d'hommes éminents, on a dit tout ce qu'il y avait à dire tant sur l'histoire et la littérature anciennes que sur les monuments des Grecs et des Romains, et que, s'il subsiste encore quelques questions obscures, il faut renoncer à les éclaircir, ou du moins se contenter de ces explications conjecturales et incertaines, après lesquelles tout reste à expliquer.

Ces assertions ont été bien souvent accueillies et le sont encore, principalement par ceux qui croient augmenter par là l'importance des études relatives à l'Orient et au moyen âge. Il faut, ajoute-t-on, que l'antiquité grecque et romaine cède le pas à des études plus fécondes en résultats neufs et importants.

Il est assurément fort loin de ma pensée de vouloir en diminuer la valeur ni l'intérêt, surtout au moment où les découvertes des voyageurs nous apportent de l'Égypte et de l'Asie tant de faits nouveaux, et où la connaissance plus approfondie des anciens documents de notre histoire, ainsi que des monuments de l'art au moyen âge, jette tant de lumières sur l'origine et les progrès de la civilisation moderne.

Mais, sans vouloir ralentir en rien le mouvement heureux qui porte maintenant vers ces études, j'ai toujours saisi avec empressement l'occasion de combattre un préjugé qui tend à s'établir, et de montrer que cette grande étude du monde grec et romain, qu'on prétend épuisée, reste toujours la plus féconde en questions neuves et intéressantes pour tout esprit bien fait. Elle est encore, après trois siècles, comme ces mines inépuisables, où les filons s'étendent à mesure qu'on y pénètre (1).

C'est ce qui devient surtout évident lorsque, descendant des hautes questions de la critique, on examine, en quelque sorte à la loupe, certains points de détail, perdus dans l'ensemble, et négligés, comme trop connus ou trop insignifiants. On voit alors fréquemment surgir une multitude de faits inaperçus jusqu'alors, qui se montrent et grandissent, comme les acarus ou les infusoires, sous le microscope du naturaliste, et rentrent dans les lois générales auxquelles on n'aurait pas cru pouvoir les soumettre.

Par exemple, qui penserait, au premier abord, qu'on peut retirer quelque fruit de l'étude des noms propres grecs, pour la connaissance de la langue, des usages ou de l'histoire, et qu'il peut y avoir quelque chose de neuf à dire sur la théorie de ces noms, après le LXVIe chapitre du *Jeune Anacharsis*?

Pourtant, avec un peu d'attention, on s'aperçoit bientôt que sur ce point, comme sur tant d'autres, on ignore une foule de choses intéressantes, et qu'il reste à résoudre un grand nombre de difficultés, tant sur l'étymologie de plusieurs d'entre eux

(1) Voyez la préface du *Memnon*, p. XI.

que sur les règles de la dérivation ou de la composition des noms propres ; or, ces règles sont parfois indispensables à connaître pour parvenir à lire correctement les inscriptions et les médailles où ils sont fréquemment tronqués et illisibles.

Le champ de cette étude et de ces recherches s'est surtout fort agrandi depuis que la publication du *Corpus inscriptionum græcarum*, et des savants recueils du même genre qui l'ont suivi, a donné une impulsion nouvelle à l'*épigraphie grecque*. Ces recueils ont fait connaître une multitude de noms propres dont ne parle pas l'antiquité classique. Beaucoup d'entre eux, qui paraissaient singuliers et étranges, ont été habilement ramenés à l'analogie de la langue, tant par l'illustre auteur du *Corpus*, que par MM. Sturz (1), Lobeck (2) et Keil (3). Les noms propres ont éte réunis en *Dictionnaires*, d'abord par M. Crusius (4), plus complétement par M. Pape, dans un lexique spécial (5), et par les savants auteurs de la 2[e] édition du Thesaurus d'H. Estienne. Ces estimables travaux rendent dès à présent cette étude plus facile, en épargnant beaucoup de recherches pénibles.

Elle n'aurait d'autre utilité que de servir à rectifier les légendes des médailles, et à mieux lire les inscriptions, qu'elle pourrait rendre de précieux services à des branches importantes de l'antiquité. Mais cette utilité peut s'élever plus haut, en nous révélant quelques faits inconnus qui intéressent l'histoire, la géographie et la connaissance des usages ou des monuments.

(1) *Opuscula nonnulla*. Lips., 1825.

(2) Dans le *Paralipomena Gramm. græc.*, Lips., 1837; et le *Pathologia Sermonis græci*, Lips., 1843.

(3) *Specimen onomatol. græc.*, Lips., 1840. — *Analecta epigraphica, etc.*, Lips., 1842.

(4) *Griech.-deutsches Wœrterbuch der Eigennamen*. Hanover, 1832.

(5) *Wœrterbuch der Griechischen Eigennamen*. Braunschw. 1842.

PREMIÈRE PARTIE.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES APPLIQUÉES A LA CRITIQUE DES MONUMENTS.

---

§ I. *Classification des noms propres; règles à remarquer dans la formation de quelques-uns.*

On peut proposer divers modes de classification. Voici celle que je préférerais, parce qu'elle se fonde sur celle que paraissent avoir admise les anciens eux-mêmes (1).

On les diviserait en deux classes :

Les ὀνόματα θεοφόρα, qui contiennent un nom de divinité seul, ou composé avec un autre mot, tels que Διονύσιος et Διονυσόδωρος;

Les ὀνόματα ἄθεα (*non divins*) *simples* ou *composés*, comme Ἄγγελος et Ἀγαθάγγελος.

Chacune de ces deux grandes classes peut se subdiviser en deux genres : les simples, ἁπλᾶ; les composés, σύνθετα, formés le plus souvent de deux termes. Ici s'arrête la classification des anciens, mais on peut l'étendre plus loin. Ainsi dans la classe des ἄθεα, on distinguera :

Les *simples* formant deux genres : les *primitifs* comme Ἄγγελος; les *dérivés*, comme Ἀγγελίων.

Les *composés* qui se forment :

1° D'un adjectif et d'un substantif, Ἀγάθανδρος ou Ἀνδράγαθος.

2° D'un substantif et d'un verbe, Ἀγησίδημος et Δημάγητος, ou Δημάγων.

(1) Athen., X, p. 448, E.

3° D'une particule, avec un substantif, un adjectif ou un verbe, Εὔαγρος, Εὔαθλος, Ἀείμνηστος, etc.

Dans la première classe, celle des θεοφόρα, on distinguera également :

Les *simples*, qui sont *primitifs*, tels que Ἄρτεμις, Ἀπόλλων, Ἑρμῆς, etc., ou *dérivés*, comme Δῖος, Δίων, Ἀρτέμων, Ἀρτεμίσιος, Ἀπολλώνιος, Ἑρμίας, Διονύσιος, etc.

Les *composés* se forment, 1° d'un nom de divinité avec un second terme, comme Ἀθηνόδωρος et Ἀθηναγόρας ; 2° de deux noms de divinités, comme Ἑρμαφρόδιτος, Σαραπάμμων, Ἑρμαπίων, etc.

On remarquera que, dans les composés ἄθεα, les deux termes peuvent toujours se renverser ; ainsi Αἰνησίδημος, et Δημαίνετος, Ἀρχέβουλος et Βούλαρχος, Ἱπποκράτης et Κράτιππος ou Κρατήσιππος, etc. Il faut toutefois excepter, parmi ces noms, ceux qui commencent par une particule, adverbe ou préposition, attendu que ces particules ne se mettent jamais à la fin.

Dans les composés θεοφόρα, les termes ne se renversent jamais ; par exemple, Ἀθηναγόρας, Διαγόρας, ne deviennent jamais Ἀγοραθήναιος, Ἀγοράδιος ou Ἀγοραδίων. Il n'existe, à cette règle, qu'une seule exception, qui sera indiquée plus bas.

Il est facile de comprendre tous les noms propres de la langue grecque dans cette classification, en y introduisant des subdivisions plus ou moins nombreuses ; ce que j'ai tâché de faire dans un travail particulier. Il en est résulté plusieurs règles de composition qui n'ont point été remarquées, et dont l'oubli a conduit M. Pape lui-même à introduire un bon nombre de noms barbares qui n'existent pas et ne peuvent exister. Je me borne à indiquer celle-ci :

Le terme final de tout nom composé de deux termes peut être de deux natures :

Ou c'est un substantif ou un adjectif usité dans la langue, comme κλειτός, πομπός, αἰνετός, ἄνθος, ἄριστος, ἀρατός, etc. Dans ce cas, le terme final peut être employé comme nom propre ; et, en effet, on trouve les noms de Κλεῖτος (*Clitus*), Ἄνθος, Πόμπος, Αἴνετος, Ἄρατος, etc.

Ou bien c'est un dérivé verbal qui n'existe pas sous cette forme, tels sont αγορας, αλκης, αλος, ανιας, βουλος, δικος, δοτος, δωρος, et soixante autres. Ces finales ne se trouvent qu'en composition, et ne forment point un nom propre à elles seules. Il est aussi difficile de trouver les noms de Ἀγόρας, Ἄλκης, Ἄλος, etc., que ceux de Βοῦλος, Δίκος, Δόκος, Δότος, Δῶρος, excepté le Δῶρος, chef de la nation dorienne, dont le nom n'a rien de commun avec le δωρος qui entre en composition.

D'après cette règle, il est fort douteux que l'inscription (précédée et suivie de **ΒΟΥΛΟΣ ΕΠΟΙΕΙ**) du prétendu tombeau d'Homère, dans l'île d'Ios, sur laquelle on a tant disserté, soit *antique*, parce que difficilement un ancien Grec aurait employé le nom de Βοῦλος (1).

Je crois qu'elle est l'œuvre de quelque Grec *moderne* de l'île, qui aura voulu donner crédit à la tradition du tombeau d'Homère. Le fragment mutilé *antique*, découvert depuis, portant seulement les lettres **ΒΟΥΛΟΣ ΕΠΟΙΕΙ**, débris d'une inscription plus longue, me paraît être l'original de l'autre. Je pense que ce nom de **ΒΟΥΛΟΣ** n'est ici que le reste du nom antique mutilé, qui devait être **ΕΥΒΟΥΛΟΣ**, **ΘΕΟΒΟΥΛΟΣ**, **ΚΛΕΟΒΟΥΛΟΣ**, ou tout autre composé de cette terminaison.

Une observation qu'il faut avoir devant les yeux, quand on veut déchiffrer un nom altéré ou tronqué sur une inscription ou une médaille, c'est que ce nom, quand il paraît avoir

(1) M. Ross croit à ce nom, *Reisen auf den Griech. Inseln*, I, S, 156, ff. — III, S. 152, 153. M. Welcker le juge possible, d'après les noms dérivés Βουλιεύς et Βούλων, auxquels on peut ajouter Βουλεΐδης, d'après une inscription du musée du Louvre, Βοῦλις (pour Βούλιος) et Βουλίας. Mais ces dérivés ne supposent pas plus Βοῦλος, que Νικίας et Δίκων ne supposent Νῖκος et Δίκος, qui n'existent pas. En faveur du nom de Βοῦλος, on a dernièrement essayé d'opposer le nom de Βῶλος, qui désigne un philosophe appelé aussi Δημόκριτος (Suidas, *v.* Βῶλος, *ibique* annotat.), et l'on a pensé que c'était la forme dorique de Βοῦλος. Mais, comme ce personnage était né en Égypte, à Mendès, il se serait appelé Βοῦλος, selon le dialecte commun, et non Βῶλος, forme dorique étrangère à l'idiome grec parlé en Égypte. Il est clair, comme l'a reconnu M. Pape, que Βῶλος n'est rien autre chose que le mot grec βῶλος (*gleba*), employé comme nom propre, ainsi que d'autres mots d'objets naturels, ἄνθος, ἀετός, βόλβος, κίσσος, etc.

une physionomie grecque, doit pouvoir être facilement ramené à une racine de cette langue. Il y a des exceptions, mais en petit nombre, qui se trouvent principalement en Italie, en Thrace, en Macédoine, en Asie Mineure et au Bosphore, noms locaux qui probablement proviennent d'idiomes étrangers.

§ II. *Règle pour la restitution des noms altérés ; son application aux légendes des médailles.*

Il faut remarquer encore que le bon sens a présidé à la formation des mots composés, en sorte qu'il y a toujours parfaite convenance entre les différents termes de la composition.

Il suit de là que, si l'on rencontre un nom propre de forme grecque, simple ou composé, qui paraisse s'éloigner de l'analogie ou blesser le sens commun, il y a beaucoup à parier qu'on l'aura mal lu, par suite de l'incertitude des lettres plus ou moins effacées ; ce qui rend presque inévitable la confusion de celles dont la forme est semblable ; comme A, Δ et Λ ; I, Γ, T et Y ; E, Σ, I, Z et Ξ ou Ξ ; H, Γ, ΤΙ et ΓΙ ; Є, C, O et Θ. Il convient donc, avant d'adopter de tels noms, de faire quelques efforts pour les ramener à leur véritable forme. Ma propre expérience me permet d'affirmer qu'on y réussira très-souvent, sinon toujours.

Si notre excellent Mionnet, parfait connaisseur en médailles, avait été plus versé dans la langue grecque, il n'aurait pas embarrassé son précieux catalogue d'une foule de noms impossibles, dans la forme qu'il leur a donnée, comme il me serait facile de le montrer, au moyen des rectifications que j'ai faites à la liste de ces noms. Je la réserve pour un autre travail, parce qu'elle est trop considérable pour être ajoutée à ce mémoire, déjà beaucoup trop long.

§ III. *Application aux légendes des pierres gravées et aux inscriptions lapidaires.*

Je vais à présent faire quelques applications des principes

que j'ai indiqués ci-dessus, à un certain nombre de noms propres qu'on n'a pas bien lus, ou de formules qu'on n'a pas bien comprises.

Si, des médailles, on passe à d'autres genres de monuments, on trouve beaucoup d'exemples à citer de noms que de très-légers changements peuvent rendre à toute leur intégrité.

Pausanias cite un ~~artiste~~ nommé ΑΡΡΑΧΙΩΝ (1), qui ne se rattache à aucune racine. Il faudrait ΑΡΑΧΝΙΩΝ, dérivé de Ἀράχνη, ou ΑΡΡΙΧΙΩΝ, venant de Ἄῤῥιχος (*panier*, *corbeille*). C'est donc avec toute raison que le dernier éditeur de Pausanias, M. L. Dindorf, ayant trouvé Ἀῤῥιχίων dans un manuscrit, a effacé l'ancienne leçon, dont cet habile homme ne pouvait qu'être choqué. La conjecture au moyen de laquelle on lisait le nom d'ΑΡΑΧΙΟΝ sur un vase, doit être abandonnée (2) définitivement.

Un autre nom inadmissible est celui d'un peintre grec que Pline appelle *Antorides* (Ἀντορίδης) (3), nom qui ne peut se rattacher à rien. Les copistes n'auront pas compris l'abréviation *Antorides* pour *Antenorides* (Ἀντ[ην]ορίδης).

Dans une inscription d'Éphèse, publiée par Pococke, et reproduite plusieurs fois d'après sa copie, et finalement par M. Bœckh (4), il est question du sculpteur *Pyrrhon*, *fils d'Hécatocalès* (ΠΥΡΡΩΝ ΕΚΑΤΟΚΑΛΕΟΥ ΕΠΟΙΗΣΕ). Le docte interprète, en marquant ce nom barbare d'un point d'interrogation, indique qu'il le croit altéré. Dans le fait, ce nom est impossible, et, pour le rendre excellent, il suffit de retrancher l'Α que Pococke a mis, par erreur, avant le Λ. L'original portait certainement ΕΚΑΤΟΚΛΕΟΥ (Ἑκατοκλέου pour Ἑκατοκλέους, selon l'orthographe du temps). Le nom d'*Hécatoclès* (Ἑκατοκλῆς) est celui que porte un ma-

(1) VIII, 40, 1.

(2) Raoul Rochette, *Lettre à M. Schorn*, p. 34.

(3) XXV, 10, 30.

(4) *Corp. inscr.*, n° 2987.

gistrat, sur une monnaie de la même ville (1); peut-être est-ce le même personnage ou quelqu'un de sa famille. La finale κλῆς se trouve souvent après un nom de dieu : Διοκλῆς, Ἀθηνοκλῆς, etc. Or, le premier membre ΕΚΑΤΟ est formé, comme on le verra plus bas, de l'épithète ἕκατος, qui est celle d'Apollon.

Entre les règles qui, chez les Grecs, ont présidé à la formation des noms composés, il en est une dont ils se sont bien rarement départis ; c'est celle-ci : sauf les sobriquets ou noms ironiques, tout composé exprimait une idée *favorable* ou de *bon augure*. Tout nom qui exprime l'idée contraire est donc, par cela même, suspect.

En voici un exemple : Grégoire de Corinthe donne un nom propre (dont il n'est question nulle autre part), celui d'Ὑβραγόρα (2), féminin de Ὑβραγόρας. Ce nom est inadmissible, car il ne peut venir que de Ὕβρις. Mais, d'abord, on aurait dit Ὑβρισταγόρας, comme de Θέμις on avait formé Θεμισταγόρας, Θεμιστογένης, Θεμιστοκλῆς, etc. Ensuite, tous les noms composés de ce genre offrent un sens favorable à celui qui le porte, comme Εὐαγόρας, Πνυταγόρας, Ἀγναγόρας, Ἀρτεμαγόρας (3), Κυδραγόρα, sœur d'Agamemnon (4), etc.; celui-ci choquerait les habitudes grecques. Je lis donc sans hésiter Ἁβραγόρας, parce que l'adjectif ἁβρός est fort bien placé comme épithète laudative. Ἁβρός, dans ce nom, signifiera, soit *magnifique*, *pompeux*, *élevé* (ainsi, ἁβρὰ βαίνειν et ἁβροδίαιτος, épithète ironique de Parrhasius); soit *mollis, delicatus ;* tel est Ἁβροκόμης, épithète de Bacchus, et nom propre d'un satrape persan cité par Xénophon (5) et Isocrate (6), ainsi que d'un

(1) Mionnet, t. III, p. 91.

(2) *De dialect.*, p. 602.

(3) Le premier terme est l'adjectif ἀρτεμής, non pas le nom d'Ἄρτεμις.

(4) Schol. in *Eurip. Orest.*, V, 33; et non Κυνδραγόρα, comme porte le texte. Le premier terme est l'adjectif κυδρός (*glorieux*). De même Κυδρογένης, que donne une inscription (Ross, *Inscr. ined.*, fasc. III, p. 26).

(5) *Anab.*, I, 4, 3 *et alibi.*

(6) *Panegyr.*, § 32.

des fils de Darius (1), dont les Grecs avaient très-probablement traduit, par un équivalent grec, le nom persan, trop dur pour leurs oreilles délicates. Par là s'explique naturellement ce nom d'Ἁβροκόμης (qui étonnait Valckenaer), ainsi que ceux de Ὑπεράνθης, autre fils de Darius, et de Φαιδίμη, une de ses filles; ce sont des noms purement grecs, dont il faut se garder de dénaturer l'orthographe, en écrivant, comme l'ont fait quelques éditeurs, Ἀβροκόμης (avec esprit doux), et Φαιδύμη, qu'un savant orientaliste a rapproché du nom moderne de *Fatime* (2), quoique le nom de Fatime soit arabe, non persan.

La règle dont je parle empêche d'admettre tout nom de ce genre, dont la composition serait d'ailleurs régulière. Ains Pline fait mention d'un peintre grec qu'il nomme *Mecho pa nes* (3). A la place de ce nom barbare, on a proposé de lire *Nicophanes*, qui est une conjecture très-vraisemblable. Je n'en dis pas autant de *Mœchophanes*, qu'on a aussi proposé (4), Quoique cette conjecture soit encore plus près du texte, et qu'elle donne d'ailleurs un nom bien formé, je la rejetterais, parce qu'un Grec aura difficilement porté un nom, dans la composition duquel entre le mot μοιχός, *adultère*. Les noms les plus voisins seraient *Menophanes* ou *Metrophanes*. L'un ou l'autre sans doute est caché sous le barbare *Mechopanes*.

D'un autre côté, il y a certains noms qu'on a crus faux, et qui ont, en conséquence, rendu suspect le monument qui les porte. Mais, comme ils sont à la fois excellents et très-rares, il n'est pas présumable qu'aucun faussaire s'en fût avisé.

Une pierre gravée, du musée de Florence, porte les lettres ΑΜΦΟ, que Gori a lues ΑΜΦΟΤΕΡΟΣ. Kœhler, s'écartant, sans motif, de cette leçon excellente, a imaginé diverses

(1) Herod., VII, 224.
(2) Hammer, *Geschichte das Osmanischen Reiches*, t. I, p. 565.
(3) XXXV, 11, 40.
(4) Raoul Rochette, *ouvr. cité*, p. 350.

manières fort étranges de lire ces quatre lettres. Il n'y a rien à changer au complément admis par Gori; encore moins faut-il le supprimer, comme on a proposé de le faire (1). D'abord le nom ΑΜΦΟΤΕΡΟΣ est excellent et se retrouve plusieurs fois, comme celui d'Ἑκατερός, qui paraît en être le synonyme (*Ambidextre?*); de plus, il n'y a que ce seul nom qui puisse se rapporter aux quatre lettres ΑΜΦΟ. Voilà pourquoi l'ancien artiste ou propriétaire aura pu s'en contenter. Pour un Grec, ce nom était aussi clairement exprimé par ces quatre lettres, que s'il eût été entier : c'est assurément là ce dont ne se serait avisé aucun faussaire moderne. Je n'ai point vu la pierre; mais, d'après ce seul indice, je la tiendrais pour antique.

J'en dis autant d'une pierre gravée de la même collection, également publiée par Gori, portant le nom de ΝΥΜΦΕΡΩC. C'est à tort qu'on a douté de ce nom (2); il est excellemment formé, comme Μουσέρως, Ἑρμέρως (3), Χρυσέρως, Παιδέρως, et tellement rare (puisque cet exemple est le seul connu), qu'il ne peut avoir été non plus inventé par un faussaire moderne. Le monument où il se trouve doit être sorti d'une main grecque ou romaine.

La même théorie s'applique à une intaille que possédait Lessing. On y lit le nom ΑΝΤΗΡΟΣ, sur lequel Kœhler s'était fort mépris. On a hésité sur l'étymologie de ce nom, qu'on a cru pouvoir rattacher à ἀντέω ou ἀντάω, comme ἀντήρης, ou considérer comme identique avec ἀνθηρός, *fleuri* (4), par le changement du Θ en T, dont il y a une foule d'exem-

(1) Le même, p. 116.

(2) Le même, p. 145.

(3) C'est la véritable forme de ce nom. Ἕρμερος, dans une ancienne épigramme, est une faute à corriger, comme l'a remarqué M. Jacobs (*Anth. Palat. App.*, n° 209). Il faut lire Ἑρμέρως δέ, au lieu de Ἕρμερος δέ. On a donné à Νυμφέρως la forme latine *Nympherus*, comme de Χρυσέρως (Theophil. *ad Aut.*, III, 26), on a fait *Chrysorus* et *Chryserus* (Voss., *Hist. gr.*, p. 416, West.). C'est *Chryseros*, *Nympheros*, *Hermeros*, qu'il faut écrire en latin, comme *Eros* et *Anteros*.

(4) Raoul Rochette, *ouv. cité*, p. 116.

ples. Cette dernière origine est la seule vraie ; mais c'est là une orthographe rare (comme Νεύαντος pour Νεύανθος), dont jamais aucun faussaire moderne ne se serait avisé. Il est donc certain que la pierre est antique.

On ne connaît point d'autre exemple du nom propre ΑΝΘΗΡΟΣ ; mais j'en découvre un du superlatif de ἀνθηρός, dans une inscription où se trouve un nom écrit ΑΝΘΗ......Σ (1); la lacune de cinq ou six lettres ne permet pas de lire ΑΝΘΗ[ρο]Σ ; mais, comme les lettres ΑΝΘΗ ne peuvent commencer que ce nom, ou ses dérivés, il n'y a point de doute qu'on ne doive lire ΑΝΘΗ[ΡΟΤΑΤΟ]Σ. On connaît bien d'autres exemples (2) de noms propres qui sont des superlatifs, Ἥδιστος, Κάλλιστος, Μακάρτατος, Φέρτατος, etc.

L'observation que je viens de faire sur le nom ΑΜΦΟτερος peut conduire à rectifier un autre nom qui a donné lieu à bien des interprétations différentes ; c'est celui qui est exprimé par les lettres ΣΙΤΤΟΣΗΟΚΑΙΛΥΜΑ sur un vase du musée de Naples. Zannoni lit ΚΙΤΤΟΣ ΗΟ ΚΑΙΛΥΜΑ. *Cittus, fils de Cælymas.* Il n'y a rien à dire de Κίττος, forme attique de Κίσσος; mais ΚΑΙΛΥΜΑ serait un nom bien étrange. Je propose de lire ΚΙΤΤΟΣ ΗΟ ΚΑΙ ΛΥΜΑ[χος] : Κίττος ὁ καὶ Λύμα[χος], *Cissus appelé aussi Lymachus.* Ce nom est la syncope de Λυσίμαχος, dont on a un exemple sur une médaille rhodienne (Λύμμαχος) (3). Ainsi : Σώμαχος pour Σωσίμαχος, dans une inscription d'Olbiopolis, pour ne prendre que la finale μαχος, et sans parler de Σώμϐροτος, Σώξενος, Σώπατρος, Σώπολις, Σωκράτης, pour Σωσίμϐροτος, Σωσίξενος, Σωσίπατρος, Σωσίπολις, Σωσικράτης, etc. (4).

J'ignore s'il y a quelques lettres après ΛΥΜΑ, mais cela n'est pas plus nécessaire qu'après ΑΜΦΟ, parce que ΛΥΜΑ ne convenant qu'à Λύμαχος, comme ΑΜΦΟ à Ἀμ-

(1) *Corp. inscr.*, n° 2664.

(2) Keil, *Analecta epigraphica*, etc., p. 119.

(3) Mionnet, *Suppl.*, VI, 591.

(4) Probablement ΣΩΠΙΟΣ d'une médaille de Byzance (Mionnet, I, p. 378), se doit lire ΣΩΙΠΠΟΣ, comme il y a dans une inscription (*Corp. inscr.*, n° 834), pour ΣΩΣΙΠΠΟΣ.

φότερος, on pouvait abréger le nom sans laisser d'incertitude. En effet, sur une médaille d'Apollonie (1), Mionnet a lu les quatre lettres ΛΥΜΑ, qui sont évidemment le nom Λύμαχος.

Le nom ΘΕΟΞΟΤΟΣ, sur un vase autrefois de la collection Durand (2), est aussi contraire à toute analogie. M. Welcker (3), qui l'a bien senti, a proposé de lire ΘΕΟΔΟΤΟΣ ; mais, comme le Δ ne peut guère, à l'œil, se confondre avec Ξ, tandis que cette confusion entre Ξ et Ι est facile et commune, je suis convaincu qu'il y a sur le vase ΘΕΟΙΟΤΟΣ, qui revient à ΘΕΟΔΟΤΟΣ, par suite de l'emploi du Ζ pour Δ (4), dont la prononciation était voisine (5).

On a douté, à tort, de la légitimité du nom Φάνοχος, à propos de ce fragment d'inscription copié à Athènes et récemment publié (6),

/ON
ΑΝΟΜΑΧΟ
ΕΠΟΕΣΕ

dont la première ligne contient évidemment la fin du nom d'un sculpteur, qui sera Μίκων, Γλύκων, Γλαύκων, Πείκων, ou tout autre nom ayant telle finale, sans qu'on puisse décider lequel.

Un savant helléniste d'Athènes prétend (7) que cette inscription n'a jamais existé. Cela ne paraît guère possible, puisque M. Raoul Rochette, qui l'a publiée, dit que la pierre est *une base de statue honorifique, au nombre des marbres antiques qui se trouvent sur l'acropole*. Le nom de ΦΑΝΟΜΑΧΟΣ,

(1) Le même, t. III, p. 317.
(2) De Witte, *Catalogue Durand*, n° 884.
(3) *Rhein. Mus.*, ann. 1839, p. 149.
(4) Bast. *ad* Greg. Corinth., p. 167.
(5) Depuis que ceci est écrit, M. de Witte m'a dit qu'en effet le vase porte ΘΕΟΙΟΤΟΣ.
(6) Raoul Rochette, *ouvr. cité*, p. 162.
(7) Rangabé, *Lettre à M. de Saulcy*, dans la *Revue archéologique*, t. II, p. 123.

déjà connu par deux autorités *attiques*, une inscription (1) et Thucydide (2), est excellemment composé (de φανός, *flambeau*); c'est un synonyme de Δαΐμαχος. Mais ce n'est pas une raison pour le substituer à celui de ΦΑΝΟΧΟC, dans un passage du scholiaste d'Aristophane (3), à propos du père du sculpteur et peintre athénien *Micon*, (ἦν δὲ Φανόχου υἱός). M. Raoul Rochette a fondé cette substitution sur ce que Φάνοχος serait difficilement grec; mais il n'est pas moins attique que Φανόμαχος. La finale des noms composés du verbe ἔχω est aussi fréquemment οχος que οῦχος; ainsi ἡνίοχος, γαιήοχος; et, parmi les noms propres, Δεξίοχος, Μητίοχος, Ἀξίοχος, Δηΐοχος, qui est synonyme de Φάνοχος, comme Δαΐμαχος l'est de Φανόμαχος; d'où il suit que le sculpteur cité dans l'inscription, s'il s'appelait *Micon*, ce qui est incertain, ne peut être (ainsi que l'a cru M. Raoul Rochette) le célèbre sculpteur et peintre athénien de ce nom, puisque le père de celui-ci se nommait Φάνοχος, et non Φανόμαχος.

Il est un autre nom, qui a été soupçonné, sur une médaille d'Acarnanie, à savoir ΒΑΘΥΟΣ, que M. Pape marque d'un point d'interrogation. Ce peut être le génitif inusité (pour βάθεος) de Βάθυς, pris de l'adjectif βαθύς, sans autre changement que le transport de l'accent; tels sont les adjectifs θαρσύς et θρασύς, βραχύς, ἰσχύς, d'où se forment les noms propres Θάρσυς, Θράσυς, Βράχυς, Ἴσχυς, dont les dérivés ou diminutifs, ιλος, ύλος ou υλλος, se trouvent très-souvent. Ainsi, Ἰσχύλος se lit sur deux vases avec une aspiration, ΗΙΣΧΥΛΟΣ, comme sur un vase d'Athènes, ΗΙΛΙΝΟΣ pour Ἴλινος (ou Ἴλλινος, dérivé de ἰλλός, *louche*, qui existe comme nom propre, Ἴλλος) (4). Cette observation sur le nom de Βάθυς nous conduit à la vraie origine du nom célè-

(1) *Corp. inscr.*, n° 115.
(2) II, 70.
(3) *Lysistr.*, 679.
(4) Quoique O. Müller ait vu dans cet ΗΙΣΧΥΛΟΣ une forme attique, l'aspiration me fait toujours difficulté, aussi bien que dans ΗΙΛΙΝΟΣ. Je suis enclin à trouver, dans ces deux exemples, une faute de l'écrivain.

bre de Βάθυλλος, sur laquelle les anciens grammairiens eux-mêmes se sont trompés; ils le regardent comme un diminutif de Βαθυκλῆς (1).

Il me paraît clair que Βάθυλλος est tout simplement celui de Βάθυς, comme Ἰσχύλος de Ἴσχυς, Βράχυλλος de Βράχυς, Θράσυλλος ou Θάρσυλλος de Θράσυς, Πόλυλλος de Πόλυς (2). J'en dis autant de Ἀρίστυλλος, Ἄντυλλος (pour Ἄνθυλλος, comme Νεύαντος pour Νεύανθος), Φάνυλλος, Ἀγάθυλλος, Δίυλλος, Δάμυλλος, etc., qui sont dérivés, non de Ἀριστοκλῆς, Φανοκλῆς, Ἀγαθοκλῆς, Διοκλῆς, Δαμοκλῆς, etc., mais de Ἄριστος (ou Ἀρίστας), Ἄνθος, Φάνος, Ἄγαθος, Δῖος, Δᾶμος, etc., qui sont aussi des noms propres.

C'est particulièrement au jugement des pierres gravées que cette étude peut servir. En effet, ce genre de monuments est celui sur lequel les faussaires se sont le plus souvent exercés, et, par malheur, avec le plus de succès; à tel point qu'on voit d'habiles connaisseurs hésiter en présence de telle pierre, les uns la croyant très-bonne, les autres la jugeant douteuse, d'autres allant jusqu'à la déclarer fausse. Quant aux noms qu'elles portent, soit d'artistes, soit de propriétaires, ce qui reste douteux en bien des cas, il en est qui sont du même temps que la pierre, d'autres qui y ont été placés après coup, par une main moderne, ou, dans l'antiquité, par des gens qui voulaient mettre leur nom à une pierre qu'ils possédaient, ou lui donner du prix en y faisant graver celui d'un

(1) *Etymol. magn.*, p. 142, 56.

(2) M. Pape croit ce nom identique avec celui de Πολύλαος, un des fils d'Hercule, dans Apollodore (II, 7, 8). Cette conjecture ingénieuse est détruite par le patronymique Πολυλλίδης (*Corp. inscr.*, n° 747), et le féminin Πολύλλα qui se lit sur un vase (Raoul Rochette, dans le *Journal des Savants*, 1837, p. 527). Tous ces noms ont même origine, et dérivent de πολύς.

artiste connu. Quand le nom est antique, le sujet gravé l'est certainement; quant il est moderne, la gravure du sujet peut être antique; cependant c'est le cas de l'examiner attentivement, car il est bien possible que la gravure soit moderne aussi; ce qui, en effet, a lieu bien souvent.

Maintenant, s'il arrive qu'un nom de forme grecque ou latine soit contraire à toute espèce d'analogie, on peut être à peu près assuré qu'il est de fabrique moderne; car une main antique n'a pu tracer qu'un nom *possible* grec ou latin.

La considération seule des noms propres peut donc fournir un caractère utile pour la critique de ces monuments; et il importe d'autant plus de le faire ressortir, qu'il a été à peu près négligé jusqu'à présent.

Ainsi une pierre appartenant à M. le comte de Montlezun, à Paris, portant le nom ΓΩΗΜΟΥ, a été citée récemment comme antique (1); mais ce nom est *impossible;* donc il est fort douteux et la pierre aussi. Conduit par cet indice, j'ai désiré de voir cette intaille, qui est un *saphir d'eau*, non une *améthiste*, comme on l'a dit. Je me suis assuré que nom et gravure, tout y est moderne. On y lit, non ΓΩΗΜΟΥ, mais ΓΩΜΗΟΥ, qui ne vaut pas mieux. Le sujet, d'un travail médiocre, représente un *Achille Citharœde*, copié d'une pierre publiée par Stosch (pl. XLVIII).

Une autre intaille, publiée par Bracci et Stosch, porte le nom de ΚΟΙΜΟΥ, que l'on a mis parmi ceux des artistes anciens. Pour avoir un nom grec ou romain, il faudrait au moins ΚΟΙΝΟΥ ou ΚΟΙΝΤΟΥ; et cette dernière leçon est proposée par Visconti (2). Mais il paraît bien que le nom ΚΟΙΜΟΥ, donné par ceux qui ont vu et publié la pierre, s'y trouve réellement; dans ce cas, il est moderne, et la pierre peut l'être aussi.

D'après cette conjecture de Visconti, l'intaille serait du même graveur qui a signé sur une autre pierre : ΚΟΙΝΤΟΣ

(1) Raoul Rochette, *ouv. cité*, p. 148.
(2) *Opere varie*, t. II, p. 121.

ΑΛΕΞΑ ΕΠΟΙΕΙ, *Quintus*, *fils d'Alexas*, *faisait*. Cette traduction de Visconti est exacte. Ceux qui, s'écartant de son avis, veulent traduire *Quintus Alexas* au lieu de *fils d'Alexas* (1), se trompent évidemment. Ἀλεξᾶ ne peut être qu'un génitif. Les exemples latins du nominatif *Dama*, *Alexa*, *Epaphra*, *Heracla*, que l'on a cités, ne sont pas applicables à un exemple grec, attendu que les Latins rendaient par *a* les nominatifs grecs en ας ou ᾶς. Ainsi il n'y a jamais eu d'autres nominatifs *grecs que* Ἀλεξᾶς, Δαμᾶς ou Δημᾶς, Ἐπαφρᾶς, Ἡρακλᾶς, etc., dont le génitif était en ᾶ, et très-fréquemment, dans le dialecte alexandrin, en ᾶτος; c'est ce qui me fait lire Ἀρτεμᾶτος un nom qu'on avait lu ΑΡΤΕΜΑΓΟΣ sur une médaille de Magnésie (2). La même observation s'applique aux pierres qui portent ΑΥΛΟΣ ΑΛΕΞΑ ΕΠΟΙΕΙ. Il n'y a pas davantage de graveur *Aulus Alexas*; le nom d'*Alexas* est celui du père des deux graveurs *Aulus* et *Quintus*.

Un autre nom qui a été le sujet de beaucoup de discussions est celui qui se présente, avec quatre formes différentes, sur quatre intailles publiées par Bracci. Ces formes sont ΑΛΛΙΟΝ, ΑΛΛΥΩΝ, ΑΛΛΙΩΝ, ΑΛΛΙΩΝΟΣ. Le nom ΑΛΛΙΟΝ est aussi sur une pierre du musée Worsléien (3); enfin on trouve sur une autre pierre du musée de la Haye le nom que M. Sillig écrit ΔΑΛΙΩΝ, et Kœhler ΔΑΛΙΟΝ. Il est évident que tous ces noms ne diffèrent que par la confusion des lettres semblables Δ, Λ et Α; qu'ils reviennent au même, et qu'ils ont dû être tirés de l'un d'eux, qui est l'ancien et le véritable. Or, il y en a trois qui sont *impossibles*, ΑΛΛΙΟΝ, ΔΑΛΙΟΝ ΑΛΛΥΩΝ, les deux premiers, parce qu'il n'y a point de nom propre masculin dont le nominatif soit en ΙΟΝ, et qu'ici ce ne peut être un accusatif; le troisième, parce qu'on n'y est amené par aucune analogie. D'autre part, ΑΛΛΙΩΝ est *singulier*, mais *possible*, comme dérivé de l'ΑΛ-

(1) Raoul Rochette, *ouvr. cité*, p. 123.
(2) Mionnet, t. IV, p. 81.
(3) Tav. XXIII, 6.

ΛΙΟΣ des médailles. Enfin ΔΑΛΙΩΝ est un excellent nom (d'ailleurs connu, puisque c'est celui d'un médecin (*Dalion*), qui avait remonté le Nil jusqu'à Méroé (1), comme dérivé de ΔΑΛΟΣ ou ΔΗΛΟΣ.

C'est donc entre ΑΛΛΙΩΝ et ΔΑΛΙΩΝ qu'il reste à choisir. J'ai sous les yeux une très-bonne empreinte de l'intaille du musée de la Haye; c'est une pièce admirable de tout point, d'une indubitable authenticité. Le nom, gravé en assez grands caractères, avec beaucoup de finesse dans le trait, est antique; plusieurs lettres échappent à la loupe; il ne vient avec une complète certitude que les lettres ΔΑΛ.ΩΙ. Le Δ initial exclut la leçon ΑΛΛΙΩΝ; il ne peut y avoir que ΔΑΛΙΩΝ, aussi M. Sillig a eu raison de le choisir, et M. Raoul Rochette (2) tort de dire que la pierre de La Haye *porte certainement* ΑΛΛΙΩΝ (3); ce nom doit être l'original de tous les autres, ΑΛΛΙΟΝ, ΑΛΛΙΩΝ, ΑΛΛΙΩΝΟΣ, ΑΛΛΥΩΝ, qui doivent être regardés comme de fabrique moderne; ce qui n'empêche pas, ainsi que je l'ai dit, que les pierres qui les portent ne puissent être antiques. Mais c'est le cas de s'en défier, car il pourrait bien se faire que la pierre du musée de La Haye fût, des six, la seule antique; et il paraît que ce musée en possède malheureusement fort peu qui soient dans ce cas (4).

(1) Plin., VI, 29, 35; 36, 31; XX, 18, 73.

(2) *Ouvr. cité*, p. 110, 111.

(3) Probablement ce nom est caché sous les initiales ΔΑΛ et ΔΑΛΥ sur deux médailles de Métaponte (Mionnet, I, 158) et d'Alinda en Carie. (Le même, *Suppl.*, VI, 557.)

(4) Je consigne ici une note que m'a remise un des meilleurs connaisseurs en pierres gravées, M. J. J. Dubois, sous-conservateur des antiques du musée du Louvre. Dans son opinion, ce n'est qu'avec une grande défiance qu'on doit citer les pierres de la collection de la Haye. « Cette collection, dit-il, se compose, en général, des pierres qui existaient dans les cabinets suivants : 1° Cabinet de Thoms, rempli de copies et de pierres *signées*, dit-on, par Natter; 2° Cabinet d'Hemsterhuis. Cette collection, apportée en France vers 1810, ne put être vendue. Elle se composait presque entièrement de *copies* plus ou moins belles; 3° Cabinet de Smeth, autrefois publié par Gori; on y trouvait la superbe améthyste qui porte le nom du graveur Dalion; 4° Cabinet de Van-Hoorn. Cette suite, peu nombreuse et de très-bon choix, ne contenait

Une observation analogue peut être faite sur un nom qui a paru jusqu'ici fort embarrassant, quoique personne n'en ait douté; c'est celui de ΗΕΙΟΥ, gravé sur une pierre publiée par Stosch et expliquée par Winckelmann. Visconti, qui ne paraît pas avoir senti tout ce que ce nom a d'insolite, le traduisait en lain par *Eeus*, nom tout à fait barbare (1). M. Raoul Rochette (2) l'a rapproché, avec beaucoup de fondement, du nom latin *Hejus*, qui, dans Cicéron, désigne *C. Hejus*, un Mamertin établi à Messine, dépouillé par Verrès (3), et *Cn. Hejus*, probablement aussi Campanien d'origine, un des juges d'Oppianicus (4); et il a identifié ce nom avec celui qui est exprimé en grec par ΕΙΟΣ, dans une inscription trouvée à Cumes, dont il ne reste que ce fragment :

...ΟΔΕΚΜΟΣ ΕΙΟΣ ΓΑΚΙΟΥ ΙΣΙΔΩΡΟΣ ΝΟΥΜΗ...ΓΑΡΙΟΣ ΕΓΟΕΕ.

C'est probablement une dédicace où manque le nom de la divinité. Le premier nom ne peut être, comme l'a cru M. Raoul Rochette, [ΘΕ]ΟΔΕΚΜΟΣ, par la raison qu'il n'y a ni ne peut y avoir de nom grec terminé en ΔΕΚΜΟΣ (5); ces lettres sont l'expression ordinaire du nom latin DECIMUS, comme le prouvent beaucoup d'exemples tirés des inscriptions et des médailles. Celle-ci doit se lire (si l'O est certain), . . . [Π]ό[ϐλιος (6)] Δέκμος Εἶος Πακίου· Ἰσίδωρος Νουμη[νίου] Πάριος ἐπόεε « [A telle divinité,] Publius Decimus Heius, fils de Pakius, [dédie cette statue]. Isidore, fils de Numenius de Paros, la faisait. »

qu'une seule pierre *signée;* c'était une cornaline brûlée, gravée en initiale par Carlo Costanzi, et sur laquelle on lisait le nom d'Onésas. M. Van-Hoorn était le premier à avertir de cette supercherie, à laquelle il n'avait pris d'ailleurs aucune part. »

(1) *Oper. Var.*, II, p. 116.

(2) Raoul Rochette, *ouvr. cité*, p. 140, 141.

(3) *Verr.* II, 5.

(4) *Pro Cluentio*, § 38.

(5) Sur une médaille de Smyrne, Mionnet a lu les lettres EKMO (t. III, p. 200). C'est là un nom *acéphale;* car je suis convaincu qu'il y a, ou qu'il y a eu sur la médaille [Δ]EKMO[Σ, ΟΥ], Δέκμος ou Δέκμου.

(6) *Publius* s'écrit en grec Πο, Πω et Πούϐλιος.

On voit, par ces trois exemples, que le nom de *Hejus* est italique, tiré probablement de la langue osque, comme celui du père d'Heius, qui se nommait *Pakius*, nom usité, principalement en Campanie (1), sous la forme PAQVIVS, latinisé en PACVVIVS (*Pacuvius*), qui est aussi un nom campanien (2). L'inscription et une médaille de Sardes (3) où se trouve le nom de ΕΙΟΣ (ΕΙΟ · ΛΙΒΩΝΙΑΝΟΣ) montrent que le nom HEIVS était exprimé en grec par ΕΙΟΣ et non ΗΕΙΟΣ, qui serait ici un véritable barbarisme, puisqu'elle n'est plus du temps où l'aspiration s'exprimait par un H. L'orthographe ΗΕΙΟΣ, sur les pierres gravées, ne peut être qu'une traduction maladroite du latin HEIVS, par quelqu'un qui, n'ayant nulle notion de l'orthographe grecque, a fabriqué ce nom avec les deux passages de Cicéron. Si la pierre, d'un travail dur, sec et maigre, qui vise à l'archaïsme, est réellement antique, ce qu'on croit généralement, et ce que je ne serais pas éloigné de croire, à en juger d'après l'empreinte, l'antiquité du nom est, en tout cas, excessivement suspecte. Quant aux cinq autres pierres, portant le même nom, elles auront toutes été au moins *signées* d'après la première. L'une d'elles l'a même été très-tard; car, lorsqu'elle a été publiée par Choiseul-Gouffier (4), elle ne portait pas encore le nom qu'elle a maintenant.

Sur une pierre du musée de Worsley (5), à côté d'une tête de ville, se lit le nom ΛΙΠΑCΙΟΥ. On a proposé de changer ce nom en ΑCΠΑCΙΟΥ, et, sans doute, c'est ce dernier nom, mal lu, qu'un graveur maladroit a transporté sur cette pierre, sous la forme de ΛΙΠΑCΙΟΥ; car je ne doute pas que cette faute ne s'y trouve, le C ne pouvant avoir été pris pour un I par l'interprète du Musée. Le nom ΛΙΠΑCΙΟΥ est sorti d'une

(1) Raoul Rochette, *Mém. de numism.*, p. 113-119.
(2) Theod. Mommsen, *Oskische Studien*, p. 73.
(3) Mionnet, IV, 118.
(4) *Voy. pittor.*, t. II. p. 177.
(5) Pl. XIII, n° 4.

main moderne, comme le barbare **ΜCΙΟΓCΙC**, d'une pierre du même musée, comme **ΑCΓΟΥ**, d'une intaille de la collection de Thoms, et **ΑCΓΑCЄΙΟΥ**, d'une autre, décrite par Visconti (1), et qu'il pensait être de la main d'un graveur *di poche lettere*; je dirais d'une main moderne. La même observation s'applique au barbarisme **ΣΩΤΡΑΤΟΥ** pour **ΣΩΣΤΡΑΤΟΥ**, sur deux intailles, l'une publiée par Bracci. C'est à bon droit que M. Sillig a douté de ce nom; il est faux à coup sûr, ainsi que les quatre précédents. Les suivants, **ΑΞΕΟΧΟΣ** (pour Ἀξίοχος), **ΒЄΙCΙΤΑΛΟΣ**, aussi absurde que **CΑΕΚΑΣ**, dont Visconti a pris la peine de faire **CASCAE**; **ΔЄΥΤΟΝ**, que Natter changeait en **ΛЄΥΚΟΝΟC**, par conjecture, sont autant de noms qui ont pu difficilement sortir d'un burin antique (2).

Je doute encore beaucoup du nom **ΑΡΙΣΤΟΤΕΙΧΗΣ**, sur une pierre publiée par Amaduzzi. Ἀριστοτείχης ne peut avoir de sens en grec; si la pierre ne porte pas Ἀριστοτεύχης, Ἀριστοτέχνης ou Ἀριστότεχνος (noms propres inconnus, mais bien formés), le nom doit être d'une main moderne. C'est par cette raison que j'aurais hardiment rejeté le nom **ΑΡΧΙΤΗΛΗΣ**, barbarisme (au lieu de **ΑΡΧΙΤΕΛΗΣ**), dans une inscription rapportée par le faussaire Pirro Ligorio (**ΑΡΧΙΤΗΛΗΣ ΕΥΝΟΜΟΥ ΜΥΚΑΛΗΣΣΙΟΣ**), si cette inscription, suspecte d'après la source d'où elle émane, n'était, comme on l'a déjà remarqué fort à propos (3), évidemment fabriquée avec un passage d'Apollodore.

Une épigramme d'Agathias (4) est adressée à un *Heraclamus*

(1) *Mus. Pio Clem.*, t. VI, tav. 8. — *Opere Var.*, t. I, p. 194.

(2) Le nom ΑΧΙΩΦ sur une pierre de Beger est inexplicable. Amaduzzi en a fait *Achiophilos*, qui n'est pas possible. M. Raoul Rochette a pensé récemment que ce pouvait être ΑΞΙΟΧ[ος], qui donne au moins un nom grec; mais qui est bien loin de la leçon originale. En me bornant au seul changement de Χ en Ξ (si toutefois la pierre le permet), je lis ΑΞΙΩΦΙλης, qui est un excellent nom, comme Δαμωφίλης. Mais, si le Χ est réellement sur la pierre, l'inscription court le risque de n'être pas plus antique que d'autres que je viens de citer.

(3) Raoul Rochette, *ouvr. cité*, p. 217.

(4) *Epigr.* XLIII.

(comme lisent MM. Jacobs et Pape), sophiste auquel les habitants de Pergame avaient élevé une statue. Le nom d'*Heraclamus*, qui est impossible, se trouve, à la fin du quatrième vers, écrit Ἡράκλαμον, leçon que j'avais déjà changée en Ἡρακλάμων, avant de savoir que cette dernière leçon était dans les éditions antérieures, et que M. Jacobs y avait substitué Ἡράκλαμον, sur la foi de l'édition *princeps*. Ἡρακλάμων est, en effet, la seule bonne leçon; c'est un nom formé avec celui de deux divinités comme Σαραπάμμων, Κρονάμμων, Φοιβάμμων, etc. Le poëte n'a mis qu'un Μ, parce qu'il ne pouvait finir autrement son pentamètre; et la licence était ici d'autant plus permise, que le nom d'*Ammon* ne s'écrivait que par un Μ en égyptien, *Amen*. Aussi Hérodote (1) et le faux Plutarque (2) l'appellent-ils Ἀμοῦν; comme Jamblique, Ἀμῶν (3).

Il me semble encore que, sans nul changement, on peut rétablir un nom important sur une inscription trouvée à Galata (4), qui commence ainsi :

ΑΓΑΘΗΙΤΥΧΗΙ
ΘΕΑΜΑΤΙΒ.ΚΛ
ΧΑΙΡΗΜΩΝ κ. τ. λ.

La seconde ligne a paru embarrassante à l'illustre interprète du *Corpus;* il lit Ἀγαθῇ τύχῃ· Θεᾷ... Τιβέριος Κλαύδιος Χαιρήμων, κ. τ. λ. et sur le mot ΘΕΑΜΑ, il dit : *Credo corruptam esse vocem et aliquid excidisse.* Je crois qu'il ne manque rien, et qu'il faut lire simplement Θεᾷ Μᾷ, *à la déesse Mâ.* Μᾶ est une abréviation dorique de Μάτηρ (5), qui était devenu un des noms de la *mère des dieux* (6). C'est, je pense, la première fois que celui de la *déesse Mâ* (θεὰ Μᾶ) se montre

(1) II, 42.
(2) *De Isid. et Osir.*, p. 354.
(3) *De Mysteriis*, VIII, 3.
(4) *Corp. inscr.*, n° 2039.
(5) Æschyl., *Suppl.*, 890, 899.
(6) Steph. Byz, v. Μάσταυρα .... Ἐκαλεῖτο δὲ καὶ ἡ Ῥέα Μᾶ.

dans une inscription ; ce qui donne quelque intérêt à la leçon que je propose (1).

Le nom de cette déesse me paraît se retrouver dans celui de Maës, Μάης, porté par un magistrat, sur une médaille rhodienne (2), et par un marchand voyageur cité par Ptolémée (3), *Maës Titianus* (Μάης ὁ καὶ Τιτιανός). La finale ης se retrouve encore dans Μάνης ou Μήνης, nom phrygien ou paphlagonien (4) fréquent à Athènes parmi les esclaves (5), dérivé du dieu *Men* ou *Lunus*, comme le Μανίτης d'une inscription de Mylasa (6). Le féminin est Μανία, nom d'une Phrygienne, femme du Satrape Zénis (7) ; d'une esclave (8) et d'une courtisane d'Athènes (9), toutes deux probablement d'origine asiatique. Une autre forme du même nom est Μήνις (ις pour ιος), qui désigne un particulier d'Antioche du Méandre (10) ; car il faut se garder de voir dans ces deux noms, comme on l'a fait (11), les mots abstraits μανία et μῆνις, qui, par la raison déjà indiquée (12), ne peuvent guère entrer dans un nom propre, pas plus que ἀνία (*tristesse*) ; à moins que le sens n'en soit corrigé par l'autre partie du nom ; comme dans Παυσανίας et Λυσανίας, où les verbes παύειν et λύειν indiquent la *cessation* de la tristesse. Μάννης sur une médaille de Sardes (13), doit avoir la même origine.

Je pourrais étendre ces observations, qui introduisent un

(1) Depuis que ceci est imprimé, mon savant confrère, M. Ph. Le Bas, m'a dit être arrivé de son côté à la même leçon.

(2) Mionnet, III, p. 415.

(3) *Geogr.*, I, xI, 7.

(4) Strab., XII, p. 553.

(5) Aristoph., *Pac.*, 1146 ; *Lysistr.*, 908, 1212, etc.

(6) *Corp. inscr.*, n° 2691, D, E.

(7) Xenoph., *Hellen.*, III, 1, 8.

(8) Aristoph., *Ran.*, v. 1345 ; *Thesm.*, v. 728, 739, 754.

(9) Machon, *ap.* Athen., XIII, p. 578.

(10) *Corp. inscr.*, n° 1584.

(11) Sturz, *Opuscula*, p. 50 ; Pape, *Wœrterb.*, p. 2. La première de Μανία, nom propre, est longue ; tandis que celle du mot μανία est brève ; différence décisive.

(12) Plus haut, p. 259.

(13) Mionnet, *Suppl.*, VII, 417. — Μανιάκης que cite M. Pape, d'après Suidas, n'est pas un nom propre ; c'est un terme étranger qui signifie *collier*. En revanche, on peu ajouter MANIK (Mionnet, t. II, p. 127), qui doit être pour Μανικλῆς ou Μανοκλῆς.

criterium nouveau dans l'étude des pierres gravées. A ce titre, elles se recommandent à l'attention des connaisseurs. Mais, comme je craindrais d'être entraîné trop loin, j'aime mieux faire quelques remarques d'un genre différent, qui porteront moins sur les noms propres que sur certaines formules qui n'ont pas été comprises, même par de très-habiles gens.

Une inscription de Paros, publiée récemment (1), porte **ΕΡϢϹ ΚΑΙΣΑΡΟϹ ЄΡΓΕΠΙΣΤΑΤΗΣ ΤΟΥΛΑΤΟΜΙΟΥΙΔΡΥΣΑΤΟ.** Le savant éditeur traduit *Eros, fils de Cæsar*, et voit, dans ces deux personnages, père et fils, deux affranchis. Mais un particulier de l'époque impériale n'a pu s'appeler *Cæsar* ou Καῖσαρ, pas plus qu'*Imperator* et *Augustus*, ou Αὐτοκράτωρ et Σεβαστός. Le sens est Ἔρως (δοῦλος) Καίσαρος. Dans le premier volume de mes *Inscriptions grecques*, j'ai cité des exemples qui montrent que l'ellipse de δοῦλος avec Καίσαρος ou de Καίσαρος avec δοῦλος (2) était admise, sans qu'il en résultât la moindre incertitude; ainsi Ἔρως Καίσαρος signifie *Éros, esclave de César*. Dans les inscriptions latines, le mot *servus* est quelquefois sous-entendu en pareil cas (3).

Sur une pierre gravée, publiée par Bracci et d'autres, on lit cette inscription, la plus longue peut-être de celles qui se trouvent sur un monument de ce genre: **ΚΑΛΠΟΥΡΝΙΟΥ ϹЄΟΥΗΡΟΥΦΗΛΙΞЄΠΟΙЄΙ.** On a cru (4) que ce graveur *Felix* était le fils ou l'affranchi de Calpurnius Severus; cela ne peut être; il y aurait eu, en ce cas, Φῆλιξ, Καλπουρνίου Σεουηροῦ ἀπελεύθερος, ἐποίει; il est évident qu'il faut mettre un point avant Φῆλιξ et lire: Καλπουρνίου Σεουηροῦ. Φῆλιξ ἐποίει: (cachet) *de Calpurnius Severus. Felix le faisait.* Ce qui donne quelque importance à cette inscription, ainsi entendue, c'est qu'elle est peut-être la seule où il soit impossible de méconnaître un nom de propriétaire. Les autres noms grecs ou latins, au génitif, peuvent désigner des *artistes*,

(1) Ross, *Inscr. gr. inedit.*, n° 149.
(2) P. 157.
(3) Orelli, n°s 2852, 2853.
(4) Raoul Rochette, *ouvr. cite*, p. 137.

aussi bien que des *propriétaires ;* et l'on est en droit de dire qu'à cet égard il n'y a point de *criterium* assuré; chacun se décide d'après son sentiment propre. De là des disputes continuelles; mais ici le doute n'est plus permis.

Une inscription, trouvée à Délos, et publiée par Villoison (1) en une seule ligne, porte ΑΓΟΛΛΩΝΙ ΛΥΣΙΓΓΟΣ ΛΥΣΙΓΓΟΥ ΗΡΑΚΛΕΙΟΣ ΕΓΟΙΕΙ. Ce savant helléniste (et M. Raoul Rochette après lui) a cru qu'il s'agit ici d'un sculpteur, fils de Lysippe, *natif d'Héraclée.* Si l'inscription n'avait pas été oubliée, dans le *Corpus*, parmi celles de Délos, l'éditeur aurait certainement rectifié ce faux sens, en faisant observer que l'ethnique des villes portant le nom d'*Héraclée* n'est pas Ἡράκλειος, mais Ἡρακλεύς, et plus fréquemment Ἡρακλειώτης (2) ou Ἡρακλεώτης (3); et que Ἡράκλειος ne peut être que le nom propre *Heraclius*, ou l'adjectif dérivé d'Ἡρακλῆς.

Il n'y a que deux manières d'entendre cette inscription: ou bien le sculpteur était *Lysippus Héraclius*, fils de Lysippus; ou bien Lysippus était le consécrateur de la statue, et Héraclius le statuaire. En ce cas, l'inscription était sans doute disposé en trois lignes.

Ἀπόλλωνι,
Λύσιππος Λυσίππου [s. e. ἀνέθηκε].
Ἡράκλειος ἐποίει.

A Apollon, Lysippe, fils de Lysippe (a dédié cette statue). Héraclius la faisait.

Dans la première hypothèse, le sculpteur aurait porté un double nom, ce qui est ordinaire à cette époque; dans la seconde, le sculpteur n'est plus *Lysippe*, mais *Héraclius.* Je préfère ce dernier sens.

Autre nom à retrancher de la liste des sculpteurs. Dans l'inscription athénienne, contenant la mention des offrandes faites à Minerve dans l'acropole, il est question d'un *Palla-*

(1) *Acad. des inscr.*, t. XLVII, p. 296.
(2) Steph. Byz., v. Ἡράκλεια.
(3) *Corp. inscr.*, n° 2660.

dium (figure de Minerve), d'ivoire et doré, ὃ Ἀρχίας ἐν Πειραεῖ ποιῶν ἀνέθηκε. L'illustre interprète a été fort embarrassé de ce ποιῶν, intolérable solécisme; et il a bien vu qu'il faudrait, en tout cas, ποιήσας (1). On n'en a pas moins fait de cet *Archias* un *toreuticien* (2); quoique j'aie montré, il y a huit ans, dans le Journal de Savants (3), que l'original (qui est altéré en cet endroit) ne peut porter que ΟΙ.ΩΝ, qu'il faut lire οἰκῶν, et non ποιῶν.

Les Athéniens donnent, en effet, l'indication des dèmes de deux manières; par exemple, Πειραιεύς, Κολλυτεύς, et ἐν Πειραιεῖ, ἐν Κολλύτῳ οἰκῶν. Archias n'est donc pas l'auteur du *Palladium*, il n'en est que le donateur. On n'a plus aucune raison de le considérer comme artiste.

Voici encore deux inscriptions attiques, dont il ne paraît pas qu'on ait compris la formule; on a cru qu'elles appartiennent à deux ouvrages d'art qu'a vus et cités Pausanias, ce qui serait curieux; mais, par malheur, il n'en est rien.

La première est sur une base carrée, trouvée à l'acropole d'Athènes, à l'ouest du Parthénon, dans le mur d'une citerne. Elle a été publiée d'abord par M. Ross (4), reproduite depuis plusieurs fois, et toujours expliquée de même :

ΗΕΡΜΟVΥΚΟΣ
ΔΙΕΙΤΡΕΦΟΣ
ΑΠΑΡΧΕΝ
ΚΡΕΣΙVΑΣ
ΕΠΟΕΣΕΝ

Ἑρμόλυκος Διειτρέφους ἀπαρχήν. Κρησίλας ἐπόησεν : « Hermo-

(1) Raoul Rochette, *ouvr. cité*, p. 216.
(2) *Corp. inscr.*, n° 150, l. 17.
(3) Année 1837, p. 371.
(4) *Lettre à M. Thiersch*, p. 12.

lycus, fils de Diitréphès [consacre cette statue, comme] prémice. Crésilas l'a faite. » Pausanias parle d'une statue du général athénien Diitréphès (1). Cette statue de bronze, placée à l'entrée de l'acropole, représentait ce général *percé de fleches*. Pausanias n'en dit pas l'auteur ; mais Pline cite, parmi les œuvres du sculpteur Ctésilas (qui doit être Crésilas (2)), *un homme blessé*, *défaillant* (*vulneratum*, *deficientem*). Il a paru en conséquence bien probable que cette statue est celle don Pausanias a parlé, et dont la base aura été conservée dans l'acropole. C'est une très-ingénieuse combinaison due à M. Ross, et dont le résultat a été adopté par tous ceux qui ont cité cette inscription. Cependant la contexture de l'inscription s'y oppose. Si le fils de Diitréphès, Hermolycus, l'avait placée sous la statue de son père, il devait absolument mettre, pour ne pas manquer son but, qui était d'en faire connaître le sujet : Ἑρμόλυκος Διïτρέφους τὸν πατέρα, ou bien encore τὸν τοῦ πατέρος ἀνδριάντα, ou enfin Ἑρμόλυκος τὸν πατέρα Διïτρέφη, comme dans cette autre inscription trouvée près de l'Érechthéum (3) : Κηφισόδοτος, Τίμαρχος Ἐρεσίδαι, τὸν θεῖον Θεοξενίδην, ἀνέθηκαν : « Céphisodote, Timarque, du dème d'Éréside, ont dédié [la statue de] leur oncle Théoxénide. » Il s'agit donc certainement ici d'une autre figure que celle de Diitréphès, élevée par Hermolycus et sculptée par le même

(1) Pausan., I, 23, 3.

(2) Plin., XXXV. Si *Ctesilas*, dans Pline, n'est pas une faute des copistes, cet auteur aura été entraîné à cette erreur par la rareté et l'incertitude du nom Κρησίλας ou Κρησίλαος, qu'il faut faire venir de Κρήσιος (*Crétois*) et de λαός, à moins qu'ici le K ait été mis pour le X, ce qui arrive souvent, comme ΚΑΡΙΛΑΣ pour ΧΑΡΙΛΑΣ (Mionnet, *Tables*, p. 40), ΣΩΣΙΛοΚου, pour Σωσιλόχου (le même, *Tables*, p. 67), auquel cas le nom reviendrait a Χρησίλας ; c'est ainsi que ΧΑΧΡΥΛΙΟΝ, qui se montre sur deux vases de Vulci, devrait, selon la remarque d'O. Müller, s'écrire ΚΑΧΡΥΛΙΟΝ, venant de Κάχρυς ou Κάγχρυς. Ces noms en ΥΛΙΩΝ sont des diminutifs de diminutifs en ΥΛΟΣ, comme Μίχος, Μιχύλος, Μιχυλίων ; de même Κάχρυς, Καχρύλος, Καχρυλίων. C'est là, je crois, la filiation de ce nom singulier. En tout cas, Κρησίλας et Χρησίλας, quoique la composition en soit grecque, sont des noms excessivement insolites ; tandis que Κτησίλας se forme tout naturellement, comme Κτησιφῶν, Κτησικλῆς, Κτησίβιος, etc. L'analogie a donc pu conduire ici la plume de Pline.

(3) Cf. Schœll, *Mittheilungen aus Griechenland*, S. 128.

artiste Crésilas, statuè représentant une divinité, dont il était, par conséquent, inutile d'indiquer le sujet.

Il en est ainsi de la deuxième inscription gravée sur un piédestal de marbre blanc trouvé entre les Propylées et le Parthénon.

ΕΠΙ.ΑΡΙΝΟ...Θ.ΙLΝΗΟ....Ο...Μ.
ΚΡΙΤΙΟΣΚΑΙΝΕΣΙΟΤΕΣΕΠΟ...ΑΤΕΝ,

que M. Ross a parfaitement rétablie (1) en lisant de cette manière :

Ἐπιχαρῖνος ἀνέθηκεν ὁ ὁπλιτοδρόμος·
Κριτίος (2) καὶ Νησιώτης ἐπο[ησ]άτην.

On a cru également que ce piédestal est celui de la statue de l'hoplitodrome Épicharinus, ouvrage de Critios, que Pausanias avait vu dans l'acropole (3); mais encore ici la teneur de l'inscription s'y oppose. Il s'agit d'une statue dédiée par le même Epicharinus; mais ce n'était pas la sienne, conséquemment pas celle dont parle Pausanias. On voit dont que la contradiction qu'on a cru trouver entre cet auteur et l'inscription n'existe pas. La statue citée par Pausanias, qui représentait Épicharinus, avait pour auteur Critios seulement; celle d'une divinité quelconque, à laquelle se rapporte l'inscription, avait été faite par Critios et Nésiotès. Il s'agit donc de deux statues différentes, mais du même temps.

Si l'on pouvait hésiter sur le vrai sens de l'inscription, il suffirait de citer ces deux-ci, l'une gravée sur un piédestal de marbre blanc, trouvé aussi dans l'acropole (4).

ΑΣΚΑΙΟ.Ο...ΕΘΕΤΕΝ
ΕΝΑΙΑ.ΑΠΑΡΧΕΝΟΑΘΕΝ

(1) Ross, *Lettre à M. Thiersch*, p. 14, 21.

(2) J'écris Κριτίος et non Κρίτιος, suivant une récente remarque de M. Gœttling. Ce n'est pas, comme on l'a cru, le seul exemple de ΚΡΙΤΙΟΣ, au lieu de l'usité ΚΡΙΤΙΑΣ. J'en trouve un autre sur une médaille de Tralles en Lydie, du règne de Gordien (Mionnet, IV, 192; *Suppl.*, VI, 471), Μ, ΑΥΡ ΚΡΙΤΙΟΣ.

(3) I, 23, 11.

(4) Rangabé, *Antiq. Hellen.*, n° 24.

ΟΣΚΑΙΝΕΣΙΟΤΕΣΕΠΟΙΕΣΑΤΕΝ.

[Καλλί]ας καὶ Ὄ[ψι]ο[ς ἀν]εθέτην
[Ἀθ]ηναίᾳ ἀπαρχὴν δαθεν
[Κριτί]ος καὶ Νησιώτης ἐποιησάτην.

« Kallias (?) et Opsius, du bourg d'Oa, ont dédié à Minerve [cette statue comme] prémice. Critios et Nésiotès l'ont faite.

La deuxième, sur un autre piédestal de marbre blanc, trouvé en 1837, non loin de l'acropole (1):

\ .ΚΙΒΙΟΣ
ΑΝΕΘΕΚΕΝ
ΚΙΘΑΡΟΙΔΟΣ
ΝΕΣΙΟΤΕΣ

[Ἀλ]κίβιος ἀνέθηκεν κιθαρῳδός. Νησιώτης [ἐποίησεν]. Cette inscription est la seule où le sculpteur Nésiotès soit cité comme ayant travaillé seul, et non en compagnie avec Critios.

Nul ne s'imaginera sans doute que ni Alcibius, ni Callias et Opsios ont dédié *leur propre statue.* C'était une statue de divinité, comme celles qu'avaient consacrées Hermolycus et Épicharinus. Y a-t-il une autre conséquence à tirer de celle-ci :

Μητρότιμος ἀνέθηκε Ὄηθεν
Δεινομένης ἐποίησεν (2)?

et de celle-ci :

. . . χων Ἀπολ[λοδ]ώρου φρεάῤῥ[ιος
Ἀθηνᾷ Πολιάδι ἀνέθη[κεν.
Ἐξήκεστος (ou Ἐξηκεστίδης) ἐπόησεν (3)?

Mais c'est assez d'exemples pour une chose si certaine, sur laquelle je n'insiste un peu que parce que les plus habiles gens s'y sont trompés.

Je passe de ces observations générales à l'étude particulière que j'ai annoncée, d'une seule des nombreuses familles des noms grecs composés.

(1) Rangabé, *Antiq. Hellen.*, n° 23.
(2) *Corp. inscr.*, n° 470.
(3) Schœll, *Mittheil. aus Griechenland*, p. 128.

DEUXIÈME PARTIE.

ÉTUDE SPÉCIALE DES NOMS COMPOSÉS

TERMINÉS EN δωρος.

Les noms propres composés dont la finale est δωρος peuvent se diviser en deux classes.

1° Ceux que précède un nom ou une épithète de dieu ou de héros, comme Διόδωρὸς, Πυθόδωρος, Κηφισόδωρος, Αἰαντόδωρος.

2° Ceux qui sont précédés d'autres mots : un verbe, Φιλόδωρος ; un adjectif, Πολύδωρος ; une préposition, Ἀμφίδωρος ; un adverbe, Εὔδωρος.

PREMIÈRE CLASSE.

Cette classe, la plus nombreuse des deux, se subdivise en trois genres, selon la nature du premier des termes qui entrent dans la composition.

PREMIER GENRE.

NOMS PROPRES EN δωρος, PRÉCÉDÉS DE CELUI D'UNE DIVINITÉ.

La composition de ces noms indique que l'individu qui les portait était considéré comme ayant été donné à ses parents par l'intervention de telle ou telle divinité, et, en conséquence, qu'il se trouvait placé sous sa protection spéciale.

La finale δωρος semble donc avoir ici le sens de δῶρον. Aussi le nom qui la précède était considéré comme au génitif, ainsi qu'on le voit, dans Ζηνό-δωρος, Μηνό-δωρος, Τριφιό-δωρος, Αἰαντό-δωρος, dont le sens doit être *présent* de Jupiter, de Mên, de Triphis, d'Ajax.

C'est d'ailleurs ce qui résulte de ce vers d'une épigramme sur un certain Apollodore :

Δῶρον Ἀπόλλωνος θεῖον ἔχων ἐπίκλην (1).

Cette formation, évidente en beaucoup de cas, paraît être douteuse et même fausse en quelques autres.

L'étude détaillée de ces noms doit avoir pour résultat de les ramener à la même origine, et de découvrir l'étymologie de ceux qui s'y refusent décidément.

Déjà dans mon premier volume des *Inscriptions grecques de l'Égypte* (2), conduit par cette même idée, j'ai trouvé la vraie étymologie du nom du poëte *Triphiodore* (*don de Triphis*), divinité égyptienne, que les inscriptions grecques seules nous font connaître. Ce résultat heureux du principe de composition que je viens d'indiquer va nous conduire à d'autres résultats semblables et non moins curieux.

Je n'ai point à m'arrêter en particulier sur la plupart de ces noms, tels que Ἀθηνόδωρος, Ἀπολλόδωρος, Διόδωρος, Ἀρτεμίδωρος, Ἀσκληπιόδωρος, qui, se rapportant aux grandes divinités de la Grèce, sont très-fréquents, se rencontrent en tous lieux, et ne présentent d'ailleurs aucune difficulté. Plus bas je ferai quelques observations générales sur l'histoire de plusieurs de ces noms. Ici, je me borne à trois noms excessivement rares, puisqu'il n'y a que deux exemples de l'un, et que les deux autres sont, quant à présent, des ἅπαξ λεγόμενα, c'est-à-dire, qui ne se sont rencontrés qu'une fois. Cette rareté annonce déjà qu'ils doivent se rapporter à quelque culte local, comme l'unique *Triphiodore*, déjà cité, qui atteste l'existence, en Égypte, d'une divinité dont nul auteur ancien n'a parlé.

Le premier est Βενδίδωρος, nom d'homme, et Βενδιδώρα, nom de femme, connus, l'un, par une inscription de Byzance (3), l'autre, par une inscription d'Athènes (4). On reconnaît

(1) Gruter, 25, 1. — D'Orvill. *ad* Chariton. p. 313. Lips.
(2) T. I, p. 283.
(3) *Corp. inscr.*, n° 2034.
(4) *Id.*, n° 496.

tout de suite, dans tous les deux, la déesse Βένδις, qui était l'*Artémis* des Thraces. Il est donc naturel de trouver l'un d'eux à Byzance, et l'autre à Athènes, puisque le culte de la déesse *Bendis* y fut amené, et s'y établit de bonne heure, ainsi que les fêtes dites *Bendideia* (1), dont parle déjà Platon. Ce culte local a dû s'y introduire à l'époque des colonies athéniennes en Thrace. Ainsi Βενδίδωρος, dans ce pays, comme dans l'Attique, était un synonyme d'Ἀρτεμίδωρος, le premier, dérivé d'un culte local, le deuxième, d'un culte commun à tout le monde grec.

Si l'étymologie de ce Βενδίδωρος n'est ni douteuse, ni difficile à trouver, il n'en est pas ainsi des deux autres.

Le premier, Ἀνδρανόδωρος, désigne, dans Polybe (2) et Tite-Live (3), un personnage sicilien éminent. C'était le gendre d'Hiéron, et le tuteur du jeune Hiéronyme.

Mais que peut signifier son nom *Andranodorus* (Ἀνδρανόδωρος)? Que faire de *Andrano*, qui échappe à toute analogie? La difficulté disparaît quand on sait qu'*Adranos* était un dieu vénéré dans toute la *Sicile* (θεός τις τιμώμενος διαφερόντως ἐν ὅλῃ Σικελίᾳ, dit Plutarque (4)). On le regardait comme le père des *Paliques*, autres divinités du pays. Il avait un temple célèbre au pied du mont Etna, tout près, ou peut-être autour duquel, Denys l'Ancien avait fait bâtir une ville, à laquelle il avait donné le nom d'*Adranos* (act. *Adrano*), d'après celui de la divinité du temple (5). On possède une médaille de cette ville (Ἀδρανιτῶν), dont Silius Italicus (6) et Étienne de Byzance mettent le nom au neutre *Hadranum* et Ἀδρανόν. Une autre ville de Sicile, appelée au neutre τὸ Παλικόν (7), avait également pris son nom du culte des Paliques,

(1) Ruhnken, *ad Tim. Lexic.*, p. 62. — Boeckh *ad Corp. inscr.*, p. 251, 252.
(2) Polyb., VII, II, 5.
(3) Tit. Liv., XXIV, 4 et 21-24.
(4) *In Timoleone*, c. 12.
(5) Diod. Sic., XIV, 37, ibique Wessel.; Ælian., *Hist. anim.*, XI, 20, ibique Jacobs.
(6) Sil. Ital., XIV, 251.
(7) G. Hermann, *Opusc.*, VII, 321.

fils du dieu Adranos. Si l'on peut être surpris d'une chose, c'est qu'un nom, tiré d'une divinité dont le culte fut si répandu en Sicile, ne se trouve appliqué qu'à un seul individu, et ne paraisse ni sur les inscriptions ni sur les médailles de Sicile. Il faut que ce culte ait été absorbé d'assez bonne heure.

Évidemment au lieu d'*Andranodorus*, qui ne signifie rien, il faut lire, dans tous les passages de Tite-Live et de Polybe, *Adranodorus*. Les copistes auront ici, comme toujours, changé un nom local, dont ils ignoraient l'étymologie, contre un autre dont l'origine, quoique fausse, paraissait naturelle (de ἀνήρ, ἀνδρός). C'est par la même raison que les copistes des manuscrits de Triphiodore avaient écrit Τρυφιόδωρος au lieu de Τριφιόδωρος, à cause de τρυφή, qu'ils connaissaient, tandis que la déesse Τρίφις leur était parfaitement inconnue. L'erreur a été répétée par les copistes de Tite-Live et de Polybe toutes les fois que ces historiens ont prononcé ce nom. On peut corriger leur texte en toute assurance; car, en présence du fait que je viens d'indiquer, l'autorité des manuscrits est nulle (1).

Le deuxième nom est encore un ἅπαξ λεγόμενον qui va nous révéler l'existence d'une autre divinité locale, plus cachée encore que l'*Adranos* de Sicile, puisqu'il n'en est fait mention nulle part, et qu'elle n'existe plus pour nous que dans les noms propres.

Ce nom est Μανδρόδωρος, qui ne se lit que dans un passage d'Arrien, où il désigne le père de Thoas, un des officiers d'Alexandre (2). Μανδρο, si on le faisait venir de μάνδρα, qui signifie *étable*, *grange*, *enclos*, n'aurait vraiment aucun sens devant δωρος. Il est déjà bien présumable, d'après la composition seule du nom, que ce dissyllabe, comme Τριφιο et Ἀδρανο, dans les noms Τριφιόδωρος et Ἀδρανόδωρος, nous cache encore ici celui de quelque divinité locale appelée Μάνδρος ou Μάνδρα, ce qu'il est impossible de décider, car on

(1) M. Keil (*Specim. onom. gr.*, p. 26) et M. Wladimir Brunet (*Hist. des villes grecques de la Sicile*, p. 354) ont fait de leur côté la même observation.

(2) *Anab.*, VI, 23, 2.

sait que la désinence du féminin, en composition, est ordinairement la même que celle du masculin, comme on le voit par les noms Ἀθηνόδωρος, Ἡρόδωρος, Ἡρόδοτος, Ἡρόφιλος, Ἑστιόδωρος, etc. Ainsi la première partie du nom Μανδρόδωρος ne nous apprend pas s'il s'agit d'un dieu ou d'une déesse; mais qu'il y eût réellement une divinité appelée Μάνδρος ou Μάνδρα, le fait résulterait du seul nom Μανδρόδωρος, quand il n'y en aurait pas d'autres; mais il acquiert toute la certitude désirable d'après les rapprochements qui suivent.

J'ai remarqué que, parmi la multitude des noms grecs composés, il n'en est qu'un petit nombre dans la composition desquels entre celui d'une divinité. Eh! bien, le dissyllabe *mandro* ne se trouve que dans des noms de ce genre, et toujours à la place qu'y occupent ceux des autres divinités. On en a la preuve si l'on passe en revue tous les noms où entre ce dissyllabe; à savoir :

Μανδροκλῆς, qui, dans Hérodote, désigne l'ingénieur ou l'architecte ionien du pont de Darius sur le Bosphore (1); et, dans Cornelius Nepos, un *Magnésien* à qui Datames remit le commandement (2).

Or, dans Μανδροκλῆς, le premier nom convient parfaitement à une divinité; témoin les noms analogues : Ἀθηνοκλῆς, Διοκλῆς, Διονυσοκλῆς, Ἑκατοκλῆς, Ἑρμοκλῆς, Μητροκλῆς, Πυθοκλῆς.

Ce nom lui-même de Μανδροκλῆς revient à Κλεόμανδρος ou Κλεύμανδρος qu'on trouve dans une inscription d'Amorgos (3). C'est le même nom retourné (4).

(1) IV, 37, 38.

(2) *In Datam.*, § 5.

(3) *Rhein. Mus.*, 1841, p. 208; Keil, *Anal. epigr. et onom.*, p, 168.

(4) L'inscription en vers du tableau peint par Mandroclès, représentant cet événement, a été rapportée par Hérodote (IV, 88), et reproduite dans l'Anthologie, d'après le manuscrit du Vatican. Mais le nom de Μανδροκλῆς y est altéré en Μανδοκρέων; déjà Brunck avait rétabli Μανδροκλέης, ainsi que M. Jacobs, dans la première édition (*Adespot.*, 154). Je ne sais pourquoi, dans la deuxième, il a remis Μανδοκρέων (au moins faudrait-il Μανδροκρέων ou Μανδροκλέων). J'en fais la remarque, parce que ce faux Μανδοκρέων a passé dans le lexique de M. Pape.

Μανδρογένης est le nom d'un bouffon, dans Athénée (1), d'un Magnésien, père de Mæandros, un des officiers qui faisaient partie de l'expédition de Néarque (2); c'est encore celui d'un magistrat d'Aphrodisias en Carie (3); Μανδρο y tient la même place que le nom des divinités dans Ἀθηνογένης, Διογένης, Ἑρμογένης, Ζηνογένης, et tant d'autres.

Μανδροκράτης, dans une inscription de Téos (4) comme Ἀπολλοκράτης et Ἑρμοκράτης.

Μανδρόπομπος, dans une inscription de Mylasa; la copie porte Μανδρόποτος; mais je lis Μανδρόποπος, ce qui revient à Μανδρόπομπος (par suite de l'omission du M qui est souvent absorbé par le Π (5); ainsi Νυφόδωρος pour Νυμφόδωρος; Ὀλύπιος pour Ὀλύμπιος). Le nom est analogue à Διόπομπος et Θεόπομπος.

Μανδρόβουλος, connu par le proverbe ἐπὶ Μανδροβούλου (6). Dans quelques manuscrits, il est écrit Μανδραβούλου, d'où l'on pourrait conclure que la divinité s'appelait Μάνδρα, s'il n'était pas probable que c'est une faute de copiste (7). Quoi qu'il en soit, Μανδρόβουλος est un nom analogue à Θεόβουλος, et se rapporte à l'idée de *conseil* donné par une divinité.

Μανδρόλυτος, nom d'un personnage mythique de Magnésie, qui avait fait donner à cette ville le surnom de *Mandrolyttia* (8). Il est analogue à Θεόλυτος et Ἑρμόλυτος, et doit indiquer qu'on avait été délivré d'une prison ou guéri d'une maladie par l'entremise d'un dieu.

Dès à présent, il est bien difficile de croire que ce soit par

(1) Athen., XIV, p. 614 D.

(2) Arrian., *Indic.*, 18, 17.

(3) Mionnet a lu ce nom ΜΥΩΝΔΡΟ. ΓΕΝΗΣ sur une médaille d'Aphrodisias (t. III, p. 322). Je présume qu'il y a Μανδρογένης, à moins que ce ne soit Μαιανδρογένης.

(4) Ælian., *Hist. var.*, II, 41; Plut., *in Dione*, c. 61.

(5) Keil, *Specim. onom. gr.*, p. 58.

(6) Lucian., *De Mercede cond.*, § 21.

(7) Cependant, comme on trouve Ἀνδράπομπος au lieu de Ἀνδρόπομπος (Ross, *Inscr. ined.*, fasc. III, p. 2) et même Ἑρμάφιλος pour Ἑρμόφιλος, qui est la forme régulière, celle de Μανδράβουλος pourrait subsister.

(8) Plin., V, 31.

un effet du hasard que *Mandro* se combine toujours avec les finales qui, dans les autres noms composés, sont précédées du terme qui exprime une divinité.

Le sens de divinité se retrouve non moins clairement dans le nom de Μανδρῶναξ, qui se lit sur une médaille de Clazomène appartenant à M. le duc de Luynes.

La finale Ἄναξ, on le sait, se trouve en composition, 1° avec des substantifs, des adjectifs, des particules et des verbes, toujours emportant l'idée de grand pouvoir, ou de royauté divine ou humaine, ce qui n'irait guère avec le terme Μάνδρα signifiant *enclos* ou *bergerie ;* 2° avec des noms de *divinités,* se rapportant alors au titre de ἄναξ, ἄνασσα, que portaient plusieurs d'entre elles. Ainsi on trouve *Zeus* dans Διῶναξ et Διώνασσα (1); *Apollon pythien* dans Πυθῶναξ; *Kronos* dans Κρῶναξ; *Héra* dans Ἡρῶναξ; *Hermès* dans Ἑρμῶναξ; *Demeter* dans Δημῶναξ (2) pour Δημητρῶναξ (comme Δημᾶς est pour Δημήτριος); *Cybèle*, ou *la grande déesse*, dans Μητρῶναξ (3), sur une médaille d'Érythres en Ionie; *Poseidon*, dans Ποσειδῶναξ (4).

Il est à peu près certain que, dans Μανδρῶναξ, de la médaille de Clazomène, la première syllabe Μανδρ doit aussi désigner une divinité. Cet ἅπαξ λεγόμενον, outre qu'il achève de démontrer l'existence d'une divinité appelée Μάνδρος ou Μάνδρα, fait, de plus, connaître la vraie étymologie d'un nom célèbre dans l'antiquité, celui d'*Anaximandre*, qui fut porté par le grand philosophe ionien, par un historien (5) (con-

(1) Schol. Plat. *in Polit.*, p. 937, 42, ed. Baiter.

(2) Toutefois, Δημῶναξ pourrait venir de Δῆμος (*genium loci*); ce serait le correspondant d'Ἀναξίλαος, Ἀναξίδαμος.

(3) Mionnet, t. III, p. 133. — Sur une médaille de Samothrace (Mionnet, *Suppl.*, II, 544), ΜΗΤΡΩΝΑΟ pourrait être Μητρῶναξ, à moins que ce ne soient deux noms, Μήτρων Ἀθ[ηναίου] ce que je préfère. Le même nom est caché dans ΜΗΤΡΩΝΙΚΤΟΣ (Μητρώνακτος), d'une médaille d'Assos. (Mionnet, II, 524; *Suppl.*, V, 296.)

(4) Ce nom ne s'est pas rencontré jusqu'ici; mais je le découvre dans la leçon ΠΟΣΕΙΔ....ΑΚΙΟΣ que Mionnet a tirée d'une médaille de Smyrne (*Suppl.*, VI, 309); car c'est évidemment Ποσειδ[ών]ακτος.

(5) Bekk., *Anecd. gr.*, p. 783.

temporain d'Artaxerce) dont le père s'appelait ainsi (1), et par un commentateur d'Homère (2). M. Pape a cru pouvoir rapporter la finale de ce nom à la racine ἀνήρ, ἀνδρός; mais elle donnerait Ἀνάξανδρος, qui se rencontre assez souvent, non Ἀναξίμανδρος. Ce doit être le même nom que Μανδρῶναξ retourné, pour Ἀναξ-μάνδρος. L'ι, inséré entre les deux termes, est simplement euphonique, et ne doit pas plus surprendre que dans Ἑρμησιάναξ, le même nom, sous une autre forme, qu'Ἑρμῶναξ, Ἀναξίθεμις, Ἀναξίπολις, Ἀναξικλῆς (Κλεάναξ), Ἐρασίξενος, Ἐρασίστρατος ou Ἀναξίλαος, le même que Δημῶναξ.

La notion de *divinité* se trouve clairement indiquée dans le Πυθόμανδρος d'un fragment d'Anacréon tiré d'Héphestion (3). Le dissyllabe Πυθο ou Πυθω est, dans tous les adjectifs ou noms propres dans lesquels il entre, l'épithète d'Apollon Πύθιος ou Πυθῷος, employé pour le *nom propre* du dieu. Ainsi Πυθόμανδρος, identique avec Μανδρόπυθος (comme Ἡρόπυθος), est un double nom de divinité, tel que Ἑρμηρακλῆς, Ἑρμέρως, Ἑρμάνουβις, Ἑρμαφρόδιτος.

Enfin cette notion résulte aussi du nom de Θεόμανδρος (historien cité par Athénée), car il est formé par la réunion de θεός avec le nom d'une divinité, comme dans Ἑρμόθεος, Ζηνόθεος et Ἡρόθεος. On pourrait donc trouver plus tard Μανδρόθεος.

Ainsi Μανδρόδωρος est un nom tout à fait analogue aux autres ἅπαξ λεγόμενα, tels que Τριφιόδωρος d'Égypte et Ἀδρανόδωρος de Sicile. L'existence d'une divinité Μάνδρος ou Μάνδρα en ressort avec la même évidence, bien que l'histoire n'en parle pas plus que de la déesse *Triphis*.

(1) Vossius, *Hist. gr.*, 1, 6.
(2) Xenoph., *Symp.*, III, 6.
(3) Fragm., 60, ed. Bergck.

Ici deux questions se présentent, dont la solution donnerait un corps historique à ces inductions, tirées uniquement de quelques noms propres.

Dans quelle contrée le culte était-il établi ?

D'où vient qu'on n'en trouve la mention dans aucun auteur, sur aucune inscription, ni sur aucune médaille ?

Quant à la première question, il y a, je crois, un moyen de la résoudre; c'est de chercher quelle est la contrée où se rencontrent les noms dans la composition desquels entre le dissyllabe ΜΑΝΔΡΟ.

Sans doute, il peut arriver et il arrive souvent, en effet, qu'un nom, originaire d'un pays, se retrouve en d'autres pays où il aura été porté par l'effet d'émigrations; mais on peut être assuré qu'il se rencontrera presque toujours en *grande majorité* dans le pays où il a pris naissance. Partout ailleurs il se présentera ou isolément, ou, en quelque sorte, d'une manière *sporadique*. Guidé par cette règle, à laquelle ma propre expérience ne me fait pas connaître d'exception, j'ai cherché, dans l'histoire ou sur les monuments, la *patrie* des personnages qui ont porté des noms formés avec celui de cette divinité mystérieuse.

Voici ce que j'ai trouvé :

Les deux seuls *Mandroclès* connus sont, l'un d'Aphrodisias en Carie, l'autre de Magnésie du Méandre.

Les deux *Mandrogène* étaient, l'un de cette même ville et l'autre d'*Aphrodisias* (1).

Mandrodore était aussi de Magnésie, de même que *Mandrolytos.*

Mandropompus était de Mylasa en Carie.

Mandroboulos, de Samos.

Mandrolytos, de Magnésie.

Le *Pythomandros* d'Anacréon était un Ionien, tout au moins un Asiatique.

(1) Plus haut, p. 285.

Enfin, les quatre *Anaximandre*, sans exception, étaient de Milet.

On y peut encore joindre le nom de Μάνδρων, qui n'est qu'un dérivé de Μάνδρος, comme Δίων et Μήτρων, de Ζεύς et de Μήτηρ; Ἕρμων et Ἥρων, de Ἑρμῆς et de Ἥρα. Or, ce nom de Μάνδρων est celui d'un roi des Bébryces, en Bithynie, de l'époque mythique, et dont le nom était entré dans un ancien proverbe (1). Enfin, sur une médaille d'Alexandria Troas (2), je lis le nom d'un magistrat qui porte un nom commençant par ΜΑΝΔΡΟ... dont le second terme, qui manque, devrait être une des finales que nous avons précédemment trouvées. Je n'ajouterais pas ΜΑΝΟΡΟΣ d'une médaille de Magnésie, que M. Raoul Rochette croit être le même que ΜΑΝΔΡΟΣ (3); parce que la confusion du Δ et de l'O me paraît peu naturelle. Μάνορος doit être un nom acép ale, pour Τιμάνορος, génitif de Τιμάνωρ.

Il est donc remarquable que tous ces personnages appartiennent à la partie occidentale de l'Asie Mineure, principalement à l'Ionie et à la Carie, entre Éphèse et Mylasa; et il est difficile de n'en pas tirer la preuve que cette divinité inconnue était adorée dans cette région et point ailleurs.

Or, on peut immédiatement faire deux applications de ce résultat.

On y trouve, en premier lieu, une raison nouvelle pour adopter la leçon Ἀνδροκλείδας, proposée par Schæfer, en deux passages de Plutarque (4), à la place de Μανδροκλείδας ou de Μανδρικίδας, que Wyttenbach (5) s'est efforcé de défendre, ainsi que M. Dindorf, dans la nouvelle édition du *Thesaurus*. Ces deux savants critiques s'appuient uniquement sur d'autres noms commençant par *Mandro*; mais le personnage dont parle Plutarque étant de Sparte et non de l'Asie Mineure, aurait pu

(1) Polyæn., VIII, 36.
(2) Zenob., III, 44; Meineke, *ad fragm. choliamb. poet.*, p. 176.
(3) *Journal des Savants*, 1845, p. 582.
(4) *In Pyrrh.*, c. 26; *In Agid.*, c. 6.
(5) Ad Plut. *Moral.*, II, p. 1168.

difficilement s'appeler Μανδροκλείδας. C'est là un principe de critique qu'on ne pouvait songer à mettre en œuvre avant d'avoir fait l'observation qui ressort du simple rapprochement de ces noms.

Une autre application de ce genre peut se tirer du nom de la fameuse plante appelée *le mandragoras* (ὁ μανδραγόρας), car ce nom n'est jamais féminin en grec. On en a jusqu'ici ignoré l'étymologie. Appliqué à une plante, un nom de cette forme serait tout à fait inapplicable; car Μανδραγόρας est justement analogue à d'autres noms composés de même avec αγορας, précédé du nom d'une *divinité*, tels que Ἀθηναγόρας, Διαγόρας, Ἑρμαγόρας, Ἡραγόρας, Πυθαγόρας. Or, comme de tels noms, par leur essence même (αγορας, vient d'ἀγορεύω), ne peuvent être et ne sont jamais que des *noms propres d'hommes*, il n'y a nul doute que jamais aucun objet naturel n'a pu être appelé Μανδραγόρας, à moins qu'il n'ait pris celui qu'un homme portait auparavant; d'où nous pouvons induire avec certitude que ce nom est celui de quelque médecin, et qu'il aura été donné à cette plante; parce que ce médecin en avait découvert la propriété ou avait inventé la préparation médicinale qui s'en tirait. On disait donc le *mandragoras* comme l'*osiris*, préparation médicale dont on croyait Osiris l'inventeur. Dans les deux cas, le nom tenait lieu des adjectifs Ὀσίρειος, Μανδραγόρειος, Μανδραγορίτης, Μανδραγορῖνος, formes adjectives qui sont aussi employées, comme Ἀσκληπιάς, Ἀλκιβιάδειος, Ἀμμωνιανός, Ἀνθυλλίς, noms de médicaments dérivés de ceux d'Asclépios, d'Ammon, d'Alcibiade et d'Anthylla, ville d'Égypte.

Je suis donc convaincu que le nom de *Mandragoras* nous a conservé celui d'un médecin qui doit être assez ancien, puisque la boisson enivrante du mandragoras est déjà citée, dans la *République* de Platon (1); et il se présente là comme un objet parfaitement connu. Il l'est également dans les trois traités hippocratiques Περὶ συρίγγων, Περὶ τόπων τῶν κατ'

(1) Platon, *De Republ.*, VI, p. 488 C, μανδραγόρᾳ ἢ μέθῃ.... συμποδίσαντας.

ἄνθρωπον et Περὶ γυναικείων; mais, comme on convient qu'ils ne sont pas d'Hippocrate, je m'en tiens à Platon, dont le texte donne une antiquité fort respectable pour l'époque de ce médecin.

Maintenant, on vient de voir que les noms composés avec *Mandro* appartiennent exclusivement aux côtes de l'Asie Mineure et principalement à celles de l'Ionie et de la Carie; nous sommes donc conduits naturellement à l'idée que *Mandragoras* était un de ces médecins de l'école de Cnide dont il ne nous reste qu'un seul nom, celui d'*Euryphon*, ou de celle de Cos, dont nous ne connaissons aucun nom authentique avant Hippocrate (1). D'autres applications utiles pourront sortir des résultats précédents. Je me borne à ceux-là, et je continue de suivre les traces de cette divinité *Mandros* ou *Mandra* dont les noms propres seuls viennent de nous révéler l'existence.

Déjà la seule considération de la patrie des personnages qui portent de tels noms nous a conduit à chercher le siége du culte de cette divinité dans l'ouest de l'Asie Mineure; une dernière observation nous permet de déterminer le siége principal de ce culte.

Il existait en effet, dans le sud de la Phrygie, une ville de *Mandropolis*, dont il n'est nullement question dans Strabon, Pline, Ptolémée ou les itinéraires anciens, mais dont l'existence est attestée par les médailles, par Tite-Live et Étienne de Byzance. Ce dernier auteur n'en spécifie pas autrement la position qu'en la qualifiant de πόλις Φρυγίας. Une médaille du règne de Titus semble en circonscrire un peu plus la position par la légende qu'elle porte, ΜΑΝΔΡΟΠΟΛΙΤΩΝΚΑΙΦΙΛΟΜΗΛΕΩΝΟΜΟΝΟΙΑ, puisqu'elle prouve une alliance entre *Mandropolis* et *Philomelium*.

Comme cette dernière ville était située au cœur de la Phry-

(1) Littré, *Œuvres d'Hippocrate*, t. I, Discours préliminaire, p. 7 et 8.

gie, soit à Ilghoun, selon le colonel Leake, soit à Ak-Sheer, selon M. Hamilton (1), au nord-est d'*Iconium*, on pourrait en induire que *Mandropolis* était dans le voisinage, si l'on n'avait des exemples d'ὁμόνοια entre deux villes fort éloignées l'une de l'autre ; nous n'oserions donc rien conclure de ce fait pour la proximité des deux villes ; mais Tite-Live vient à notre secours au moyen de l'itinéraire qu'il donne de l'expédition du consul Manlius (2). On y voit que l'armée du consul partit de *Cibyra*, se rendit, après deux jours de marche, à *Mandropolis*, en tirant vers l'Isaurie. D'après la situation assez bien connue de *Cibyra*, *Mandropolis* a dû se trouver dans la partie méridionale de la Phrygie, voisine des frontières de l'Isaurie, en remontant le Méandre.

Berkelius, dans ses notes sur Étienne de Byzance (3), avoue qu'il ne sait d'où vient Μανδρο dans le nom de *Mandropolis*. D'après les recherches précédentes, elle devait être dans le même cas que d'autres villes de l'Asie Mineure, telles que Pythopolis, Heliopolis, Diospolis (ou Dioshiéron), Couropolis et Dionysopolis, qui tiraient leur nom du culte d'Apollon, du soleil, de Jupiter, des Dioscures et de Dionysus. *Mandropolis* devait son nom à quelque divinité locale, qui y avait son principal siége, d'où le culte avait ensuite rayonné sur divers points de la Phrygie et de la côte occidentale, depuis la Bithynie jusqu'en Carie.

Il est permis de soupçonner que le nom de cette divinité est, au fond, le même que celui du fleuve *Méandre*, dont il ne diffère que par l'insertion de la diphthongue AI ; et, dans ce cas, que le fleuve aura pris le nom de la divinité dont le culte était établi près de ses sources. Mais ce ne peut être là qu'une conjecture qu'il est, quant à présent, impossible d'établir sur autre chose que sur une ressemblance de nom, caractère toujours incertain quand il est seul.

Quant à la deuxième question, celle de savoir pourquoi le

(1) *Researches*, t. II, p. 181, 185.
(2) Liv. XXXVIII, 15.
(3) Voce Μανδρόπολις, p. 533.

nom de cette divinité n'est mentionné nulle part, les exemples cités plus haut, à défaut de tout autre renseignement, vont encore nous aider à la résoudre. On conçoit, en effet, que les noms propres originaires de tel ou tel pays, et tirés de quelque divinité locale, doivent diminuer de nombre à mesure que ce culte s'affaiblit; mais il peut s'en trouver encore quelques-uns, parce que les noms se transmettent, dans la même famille, pendant plusieurs générations. En tous cas, ils deviendront de plus en plus rares, jusqu'à ce qu'ils disparaissent tout à fait. C'est ce qui arrive pour la plupart des noms dont il s'agit, lesquels ont été portés par des personnages qui ont vécu avant Alexandre; deux se montrent comme contemporains, et un seul a dû vivre peu après ce prince.

Ainsi, en reprenant les noms cités plus haut, on trouve que les deux *Mandroclès* sont du cinquième siècle avant notre ère. Les quatre Anaximandre sont du sixième et du cinquième siècle. Pythomandros est aussi du sixième siècle. *Mandragoras* est antérieur à Platon. *Mandrolytos* est d'une époque mythique. Des deux *Mandrogènes*, l'un est déjà cité dans Hippolochus, disciple de Théopompe; l'autre est un des officiers d'Alexandre.

Mandronax est gravé sur une médaille qui ne peut descendre au delà de cette époque.

Mandrocrates est dans une inscription d'une époque incertaine, mais qui peut, selon M. Bœckh, remonter jusqu'au temps d'Alexandre.

Enfin *Mandroboulos* fait partie d'une expression proverbiale de la langue, qui peut être ancienne.

Rien ne paraît donc à présent mieux constaté que ces deux faits : le premier, qu'on ne trouve ces noms qu'en Asie Mineure (à deux exceptions près); le second, qu'on ne les trouve qu'avant Alexandre ou peu de temps après.

Si l'un annonce que le culte de la divinité était propre à l'Asie Mineure, et avait son siége principal à la frontière de la Phrygie et de la Carie, l'autre indique qu'il était ancien dans cette contrée, et qu'il avait cessé, ou du moins s'était affaibli

de bonne heure. On peut voir là une de ces disparitions de religions locales ou l'une de ces absorptions successives, dont le polythéisme grec offre plus d'un exemple. Ce culte aura cédé, dans le pays même, devant l'établissement de nouveaux cultes, par exemple, de ceux du dieu *Men* ou *Lunus*, et de Cybèle ou la *Grande Mère*, qui n'ont pris d'accroissement, dans cette même région de l'Asie Mineure, qu'à une époque comparativement récente.

Ces deux cultes avaient, depuis une époque fort ancienne, leur siége, l'un à Pessinonte, l'autre à Cabira dans le Pont. Venaient-ils de plus loin du côté de l'Orient? C'est un point que je laisse à décider à ceux qui le savent ou croient le savoir. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'ils sont partis de ces deux centres, pour se répandre dans l'ouest de l'Asie Mineure; celui du dieu *Lunus* paraît être resté en Asie; celui de la Grande Mère a passé en Grèce, puis dans l'Occident où il s'est lié avec le culte de Mithra. Leur extension dans l'ouest de l'Asie ne paraît pas être de beaucoup antérieure à Alexandre. Ce qui le prouve, entre autres indices, c'est que les noms de *Ménodore* et de *Métrodore* ne se montrent qu'à une époque tardive, ce que je ferai voir dans la suite, lorsque, quittant l'examen des détails, je réunirai quelques rapprochements sur la rareté comparative de tous ces noms.

Maintenant, si l'on pense que la plupart des anciens auteurs qui parlaient de cette même région sont perdus, et que les inscriptions antérieures à Alexandre y sont infiniment rares, on comprendra parfaitement pourquoi le nom de cette divinité, tombée de bonne heure en désuétude, ne subsiste plus pour nous que dans celui des personnages nés à l'époque où son culte était en vigueur. Cela nous explique encore pourquoi la ville de *Mandropolis* était déchue de bonne heure avec le culte qui avait fait sa célébrité, à tel point qu'elle n'est plus citée ni par Strabon, ni par Pline, ni par Ptolémée, ni par les anciens itinéraires (1).

(1) Si le nom du fleuve Σκάμανδρος est composé avec celui de cette divinité, on en conclurait qu'elle existait déjà au temps d'Homère.

DEUXIÈME GENRE.

NOMS EN δωρος, DONT LA PREMIÈRE PARTIE EST UNE ÉPITHÈTE DE DIVINITÉ.

En cherchant des applications du même principe, j'ai rencontré quelques noms dont je n'ai su d'abord que faire, parce qu'ils semblaient échapper à toute analogie; par exemple, les deux noms Πτοιόδωρος et Πανδοχόδωρος; ce dernier, dans une inscription des Syringes de Thèbes. Je ne pouvais reconnaître là des noms de divinité. Ayant pourtant quelque confiance dans le principe de composition qui m'avait assez bien conduit, je cherchai les moyens d'y ramener ces noms singuliers.

Je fis la remarque que plusieurs noms propres grecs étaient ou des épithètes de divinités, ou des dérivés de ces épithètes; tels sont les noms de Πύθιος, Ἑκήβολος ou Ἑκηβόλιος, Ἀλέξιος, Λοίμιος, Οὔλιος, qui sont des épithètes bien connues d'Apollon; Ἑνόδιος, épithète d'Hermès; Εὔοδος, de Pan; Λήναιος et Βρόμιος (1), de Bacchus. Tels sont encore les noms composés Ὀλυμπιόδωρος et Πυθόδωρος, où se trouvent les épithètes de Jupiter et d'Apollon, au lieu des noms de ces divinités. Tels sont encore les composés Ὀλυμπιοσθένης, Πυθαγόρας, Πυθάγγελος, Πυθάρχας, etc.

Cette remarque me donna la théorie des noms qui m'embarrassaient si fort. Je m'aperçus qu'ils sont composés avec des *épithètes* ou des *titres* de divinités, ordinairement très-rares, ou se rapportant à des cultes locaux, dont l'étendue était fort limitée; d'où il résulte que ces noms doivent à la fois être rares et appartenir à certaines localités. C'est en effet ce qui arrive pour la plupart d'entre ceux que j'ai pu recueillir. Je commence par Πτοιόδωρος, un des plus frappants entre ceux qui m'avaient embarrassé.

Ce nom est assez ancien chez les Grecs, puisqu'on le trouve

(1) Je ne le trouve que sous la forme latine, P. Clodius Bromius. Orelli, n° 4180.

dès le temps de Pindare et de Thucydide. Dans cet historien (1), il désigne un personnage banni de Thèbes. Ce nom provient évidemment de Πτοῖος ou Πτῷος, épithète qu'Apollon tirait du mont Πτοῖος, où il avait un temple, et qui appartenait au territoire de Thèbes (2), s'élevant au-dessus du lac Copaïs, près d'Acræphia. Aussi, près de cette ville, on a trouvé une dédicace Ἀπόλλωνι Πτῴῳ (3); et dans une autre, une Thébaine est appelée Πτωΐς (4). C'était donc un nom essentiellement thébain. Le *Ptœodore* de Pindare (5), aïeul de Xénophon de Corinthe, était sans doute un Thébain, et celui de Démosthène, *Mégarien* (6), tirait son origine de Thèbes, car l'épithète Πτῷος est purement locale. Une médaille de Béotie (7) porte les lettres ΠΤΟΙ, qui doivent être le commencement de Πτοῖος ou de Πτοι[όδωρος].

C'est au même dieu et au même pays qu'appartient le nom de Γαλαξίδωρος, qui, selon Xénophon, désignait un des Thébains corrompus par l'or du grand roi (8). Γαλάξιος est en effet une épithète qu'Apollon portait à Thèbes. Selon Proclus, ce dieu y prenait les titres d'Ἰσμήνιος καὶ Γαλάξιος (9). Il est vrai que M. Bekker, dans le texte de Photius, a voulu lire Χαλάζιος; mais O. Müller s'en tient à l'ancienne leçon (10). Son opinion se trouve à présent confirmée par le rapprochement que fournit le nom du Thébain Γαλαξίδωρος, qui annonce qu'un dieu recevait en Béotie le titre de Γαλάξιος, qu'il est inutile de changer, comme on a proposé de le faire, Γαλαξίδωρος en Ἀναξίδωρος.

Une autre épithète de ce dieu, celle de Ἕκατος, synonyme de

(1) IV, 76.
(2) Paus., IX, 23, 3,
(3) Keil, *Sylloge inscr. bœoticarum*, p. 38.
(4) *Id.*, *ibid.*
(5) *Olymp.* XIII, v. 58.
(6) *De Coron.*, p. 324. Il y a un Ptœodore dans Lucien, *Dialog. mort.* VIII, 1.
(7) Mionnet, t. II, p. 102.
(8) *Hellen.*, III, 5, 1.
(9) *Ap.* Phot., p. 321, col. 2.
(10) *Orchomen.*, S. 47.

Ἑκηβόλος, est entré en composition dans le nom de Ἑκατόδωρος, qui n'est pas du tout pour Ἑκατόνδωρος, comme le pense M. Pape, non plus que Ἑκατοκλῆς. Il est très-possible, néanmoins, que le premier terme, dans ces deux noms, soit Ἑκάτη (1); mais on trouvera peut-être difficile que le nom d'une divinité infernale soit suivi de δωρος; car il est fort probable que Πλουτογένης, Πλουτοκλῆς, Πλούταρχος, viennent de Πλοῦτος et non de Πλούτων, le *dieu Pluton*. Le nom propre Πλουτεύς ou Πλούτων doit avoir la même origine. C'est aussi de l'épithète d'Apollon qu'on peut faire dériver, outre les deux noms susdits, ceux d'Ἑκαταῖος (Hécatée) et d'Ἑκατόμνως, dont je parlerai plus bas. Je n'excepte même pas Ἑκατώνυμος, car il n'est pas probable qu'on ait appelé un individu *l'homme aux cent noms*; un *dieu*, à la bonne heure, parce qu'il pouvait recevoir une multitude d'épithètes différentes; ainsi, Isis μυριώνυμος. Ἑκατώνυμος est probablement formé comme Σκαμανδρώνυμος.

Le même *Apollon*, ou bien *Esculape*, se retrouve dans plusieurs noms formés avec des épithètes relatives à ces dieux *médicaux*.

Ainsi, Ἰατρόδωρος, sur une médaille de Smyrne (2), sera un synonyme de Ἀσκληπιόδωρος, puisque Esculape recevait par excellence le titre d'Ἰατρός (3). C'est probablement ΙΑΤΡΟΔΩΡΟΣ qu'il faut lire sur une inscription, au lieu de ΠΑΤΡΟΔΩΡΟΣ, que M. Bœckh croit suspect (4), et non sans raison.

Le nom de l'une ou de l'autre de ces deux divinités entre dans celui d'Ἀκεστόδωρος, porté par un ancien historien (5) et par un personnage d'Aristénète (6); car ἀκέστωρ (*le guérisseur*) est une épithète d'Esculape aussi bien que d'Apollon (ὦ Φοῖβ' ἀκέστωρ (7)). Quant à Ἀκεσόδωρος, nom d'un autre his-

(1) Cf. *Corp. inscr.*, n° 2727-28.
(2) Mionnet, III, p. 195, 201; S. VI, p. 370.
(3) Paus., II, 26, 7.
(4) *Corp. inscr.*, n° 3367.
(5) *Ap.* Plutarch. *Themist.*, c. 13.
(6) Aristæn., I, 13.
(7) Eurip., *Androm.*, 882.

torien (1), il faut peut-être lire, soit Ἀκεστόδωρος, soit Ἀκεσιόδωρος, l'adjectif Ἀκέσιος étant une épithète de Télesphore (2) et d'Apollon (3), qui se retrouve dans les noms simples Ἀκέσιος, Ἀκεσίας; comme Ἀκεστῖνος, Ἀκέστωρ, Ἀκεστορίδης et Ἀκεσώ, nom d'une fille d'Esculape et d'*Épione*, épouse de ce dieu (4).

Ce nom d'Ἠπιόνη nous mène naturellement à celui d'Ἠπιόδωρος, que portait une île de la mer Rouge (Ἠπιοδώρου νῆσος (5)). J'ai déjà eu occasion de remarquer ailleurs que tous les noms grecs que portent des localités de cette mer, leur avaient été imposés par des navigateurs qui les avaient découvertes ou qui y avaient formé les premiers établissements; tantôt ce sont des qualificatifs dus soit à quelque circonstance locale, comme Λευκὸς et βαθὺς λίμην, Σμάραγδος (ou Σμαράγδου), Πεντεδάκτυλον, Μονοδάκτυλον et Σατύρων ὄρος, etc.; soit à des noms de divinités, comme Ἀφροδίτης et Ἀστάρτης νῆσος, Ἀθηνᾶς βωμός, Ἴσιον ὄρος (6), Διοσκούρων λιμήν; soit à des noms de rois et de reines, tels que ceux de *Bérénice*, d'*Arsinoé*, de *Ptolémaïs*, de *Philotéra*; soit enfin à des particuliers, tels que les caps de *Sarapion*, de *Démétrius* et de *Diogène*, les ports d'*Antiochus* et de *Mys* (Μυὸς ὅρμος (7)), les îles d'*Agathon*, de *Timagène*, de *Myron*, de *Dioscoride*, l'autel de Charimotrus (Χαριμότρου βωμός (8)); enfin, l'île d'*Épiodore*, dont le nom nous occupe en ce moment. Ces diverses espèces de noms se retrouvent dans ceux que les navigateurs modernes

(1) Cf. Voss., *Hist. gr.* III, p. 376, Westerm.

(2) Paus., II, xi, 7.

(3) Bœckh., *ad Corp. insc.*, t. I, p. 477.

(4) Cependant Ἀκεσᾶς, nom d'un *brodeur*, pourrait avoir une origine différente, et se rattacher à ἀκέστρα. Vœlkell, *Nachlass.* S. 119; Raoul Rochette, *Lettre à M. Schorn*, p. 186, 187.

(5) *Peripl. mar. Erythr.*, p. 175. Blancard.

(6) L'adjectif dérivé de Ἶσις est ordinairement Ἰσιακός; cependant le nom des fêtes τὰ Ἴσια suppose la forme Ἴσιος; elle est prouvée par cet exemple, Ἴσιον ὄρος.

(7) Je donne à ce nom le sens de *Port de Mys*, et non *de la Souris*, comme on l'a jusqu'ici entendu. Le nom propre Μῦς, génitif Μυός, est assez fréquent. On en connaît au moins trois exemples. On connaît aussi le diminutif Μυΐσκος.

(8) Χαριμότρου doit, je pense, se lire Χαριμόρτου, comme Ἀγέμορτος (*Corp. inscr.*, n° 2265 b), venant de μορτή (redevance). La finale μότρου ne s'explique pas.

imposent aux lieux nouvellement découverts. On voit qu'ils ne font en cela qu'imiter les anciens.

Il n'y a pas jusqu'aux *pierres de marque*, posées en divers lieux par les Portugais et les Espagnols, sur les côtes de l'Afrique et de l'Amérique, qui n'aient leur analogue dans l'inscription d'Évergète que Cosmas avait encore trouvée à Adulis; et, pour montrer ce qu'il peut y avoir d'histoire dans une induction tirée d'une simple observation relative à des noms propres, je vais en indiquer une qui a échappé à tout le monde, même à Gossellin, dont l'œil attentif et pénétrant a découvert tant de points curieux pour l'histoire des côtes de la mer Rouge. Cette observation, qui ressort de la seule inspection de la carte ancienne des côtes de cette mer, est celle-ci: Les noms grecs donnés à des villes, à des caps ou à des îles, ne se trouvent que sur la côte occidentale, celle d'Afrique. Il n'y en a pas un seul sur celles d'Arabie, au-dessous du 26ᵉ degré de latitude. Cette observation suffit pour établir un fait dont l'histoire ne parle pas; c'est que ni les Ptolémées, ni les empereurs romains n'ont formé d'établissement de ce côté, et qu'ils ont porté toutes leurs colonies sur la rive africaine.

Je reviens au nom d'*Épiodore;* il contient une épithète divine, soit de Vénus, qualifiée de ἠπιόδωρος (1), soit d'Esculape, qui était dit ἤπιος (*mitis*) et ἠπιόφρων (2). Un hymne lui donne même le titre de ἠπιοδώτηρ, qui est déjà une épithète de la langue, usitée dès le temps d'Homère avec le sens de ἤπια ou χρηστὰ δωρούμενος; et c'est à la même idée que tient le nom de Ἠπιόνη, que portait l'épouse de ce dieu.

Cérès ou Proserpine, et peut-être ces deux divinités à la fois, se reconnaissent dans le nom Ἁγνόδωρος, qui est celui d'un Athénien cité par l'orateur Lysias (3). On sait que Ἁγνά ou Ἁγνή est l'épithète de l'une ou de l'autre de ces deux déesses, qui recevaient même collectivement le titre de Ἁγναὶ θεαί (4).

(1) Stesichor., *ap. Schol. Eurip. Orest.*, v. 249.
(2) *Corp. insc.*, n° 511, l. 2.
(3) Lysias, *orat.* XIII, 55.
(4) Welcker, *Sylloge epigr.*, p. 178.

J'attribue la même origine au nom de Ἀγνόφιλος, que je crois un synonyme de Κορόφιλος, composé comme Ἡρόφιλος, Δίφιλος, etc., ainsi qu'à celui de Ἀγνόθεμις, formé comme Ζηνόθεμις, Ἀπολλόθεμις et Ἡρόθεμις.

Ce sont des épithètes de Jupiter qui ont servi à composer les noms suivants :

Βασιλεόδωρος, Athénien cité dans une inscription du temps de Marc-Aurèle (1). Son nom est dérivé du Jupiter βασιλεύς, appelé aussi Τροφώνιος, honoré en Béotie, spécialement à Orchomène et à Lébadée (2).

Ὑπατόδωρος, porté par un Tanagréen et deux Thébains, dont un statuaire, collaborateur d'Aristogiton. Car ce dieu suprême s'appelait, en divers lieux de la Grèce, ὕπατος (ὑπέρτατος), épithète qui revient à celle de ὕψιστος, employée fréquemment. Le nom de la fameuse Hypatie (Ὑπατία), fille de Théon, a même origine.

Κασσιόδωρος, Cassiodore, se tire d'une autre épithète du même dieu, Κάσιος ou Κάσσιος, qui provient du mont Casius ou Cassius en Syrie (3), voisine de Séleucie. Aussi le nom de Jupiter Casius se lit sur les médailles de cette ville (4). Κασσιόδωρος était donc un nom local, qui ne se trouve guère en grec que sur une inscription d'Antioche (5), ville voisine du Casius, comme le simple Κάσσιος (sans prénom), ne se lit que sur une médaille de la même ville (6), et sur une inscription d'Eumenia (7). Peut-être est-il bon d'observer que la nymphe Κασσιόπη ou Κασσιέπεια, femme de Céphée et mère d'Andromède, était la fille d'*Aradus;* ce qui nous amène fort près du mont Casius ou Cassius.

(1) *Corp. inscr.*, n° 276, l. 19.

(2) Bœckh, *ad Corp. inscr.*, t. I, p. 704; Müller, *Orchomen.*, S. 152.

(3) Le *sigma* se double indifféremment. Ainsi : Κάσσιος οἶνος (Erotian., p. 228); on disait de même Κασία et Κασσία, Κασάνδρα et Κασσάνδρα, Κηφισός et Κηφισσός.

(4) Eckhel, D. N. t. III, p. 326.

(5) Pocock., *Inscr. ant.*, p. 2, n° 1.

(6) Mionnet, t. V, p. 167.

(7) *Corp. inscr.*, n° 3902 m.

On peut conclure de là que le célèbre Cassiodore descendait d'une famille syrienne.

D'après ces exemples, le nom de Πανδοχόδωρος, qui a été pour moi la première cause de cette recherche, doit contenir une épithète de divinité; ce sera Jupiter, et l'épithète de Πάνδοχος fera allusion à ce que ce dieu recevait toute la Grèce dans son hiéron d'Olympie : Διὸς πανδόκῳ ἄλσει (on lirait Πανδόκω, si Πανδόκῳ n'était plus poétique), comme parle Pindare (1). Mais on voudra peut-être la rapporter à Pluton, qui était qualifié de Πολυδέκτης, Πολυδεγμών, Πανδοχεύς (synonyme de Πάνδοχος), parce qu'il recevait tous les mortels : πρόπαντας Ἅδης πανδοχεὺς ἀγρεύσεται, dit Lycophron (2). Eschyle emploie, dans le même sens, l'adjectif πάνδοκος (3). L'idée contenue dans ce mot, Callimaque (4) l'exprime avec une nuance différente par l'épithète ἁρπακτήρ, qui a suggéré à Horace son *rapax orcus* (5). Mais la première étymologie paraîtra peut-être préférable, d'après la remarque faite plus haut sur Ἑκατόδωρος (6).

Ainsi, cet étrange nom de Πανδοχόδωρος n'est au fond qu'un synonyme de Ὀλυμπιόδωρος.

Un nom tout aussi rare que celui-là, et non moins extraordinaire, est Ἱππαρμόδωρος, qui désigne un Béotien dans l'orateur Lysias (7). Les trois première syllabes, ΙΠΠΑΡΜΟ, doivent être un composé de ἵππος et de ἅρμα, représentant l'adjectif ἵππαρμος, ou plutôt ἱππάρματος, qui devait s'appliquer à un char attelé de coursiers, ἵππιον ἅρμα, comme dit Euripide, en parlant du char des Dioscures. L'épithète dont je parle convient donc parfaitement, soit à Castor seul, qui, le premier, avait su attacher des chevaux à un char, ce qui lui

(1) *Olymp.* III, 30.
(2) *Alexandr.*, v. 655.
(3) *Sept. c. Theb.*, v. 860.
(4) *Epigr.* II, 6.
(5) II, *Od.*, 18, 30.
(6) Plus haut, p. 297.
(7) *Orat.* XXIII, 5.

avait valu l'épithète de χρυσάρματος, que lui donne Pindare (1), soit aux deux divins frères, qui recevaient en commun les épithètes de εὔιπποι, λευκόπωλοι, ἱππεῖς. Ce nom de Ἱππαρμόδωρος tient donc encore à quelque culte local des Dioscures.

Ce sont les mêmes dieux ou héros, appelés par excellence ἄνακες ou ἄνακτες, qui se retrouvent dans les noms de Ἀναξίδωρος, et de Ἀναξίθεμις.

C'est à raison de ce titre, spécialement donné aux Dioscures, qu'un de leurs fils portait le nom d'*Anaxias* (Ἀναξίας) (2). On peut attribuer même origine aux noms Ἀναξίδοτος, Ἀναξίβιος, (comme Ἑρμόβιος, Ζηνόβιος, Μητρόβιος), Ἀναξίβουλος.

Sur une médaille de Thessalie, un magistrat se nomme ΠΕΤΡΑΙΟΣ (3). Ce nom n'est que l'épithète que Neptune portait en ce même pays, dès le temps de Pindare (4).

Dans Ληναγόρας, nom d'un vigneron cité par Macedonius, comme Λήναιος d'une médaille de Milet, et Ληναϊτόκυστος, nom ironique d'une courtisane, il faut chercher l'épithète ληναῖος, qui appartient à Bacchus (5).

Voilà des exemples en nombre suffisant, je crois, pour autoriser mon opinion sur la formation de ces noms propres composés. C'en est assez pour suggérer à d'autres personnes l'explication de ceux du même genre que je n'ai point cités.

TROISIÈME GENRE.

NOMS COMPOSÉS AVEC CELUI D'UN FLEUVE OU D'UN HÉROS.

Ceux-ci forment la troisième espèce de noms *divins*, tirés de divinités d'un ordre inférieur.

(1) *Pyth.* V, 9.
(2) Paus., II, 22, 5; III, 18, 35.
(3) Mionnet, II, p. 5.
(4) *Pyth.* IV, v. 138; et Schol., h. l.
(5) Voyez la nouvelle édition du *Thesaurus*, t. V, p. 256, 257.

Les fleuves étaient, ainsi que les sources et les fontaines, l'objet d'un culte au moins héroïque. Plusieurs de ceux qui arrosent la Grèce et l'Asie Mineure, étaient consacrés dans les traditions mythiques, et furent de bonne heure honorés de temples ou d'autels. Dans ce nombre, on comptait principalement l'*Asopus* en Béotie, le *Céphissus* en Béotie et en Attique, l'*Acheloüs* en Acarnanie, le *Mélès* et le *Caystre* en Ionie, auxquels il faut ajouter le *Caïque*, le *Scamandre*, le *Simoïs*, le *Rhésus*, le *Granique*, l'*Évènus*, le *Méandre*, l'*Hermus*, le *Phase*, le *Strymon*, le *Pénée*, l'*Alphée*, qui sont cités déjà dans la Théogonie d'Hésiode (1), comme fils de l'Océan et de Téthys.

Ce sont précisément les noms de la plupart de ces fleuves qui entrent dans la formation de certains noms propres. Les personnages qui les ont portés étaient censés un présent des divinités des fleuves. Dans la plupart des cas, sans doute, ces noms ont dû leur origine à ce qu'une femme, jusque-là stérile, sera devenue féconde pour avoir bu des eaux du fleuve ou pour s'y être baignée.

Il est clair que, de leur nature, ils doivent être locaux et se trouver uniquement, ou du moins principalement, dans la contrée arrosée par le fleuve; c'est en effet ce qui a lieu. On peut les rencontrer ailleurs, parce qu'ils y auront été transportés plus tard, mais ce sera toujours par une exception assez rare.

Ainsi l'*Asopus*, fleuve de la Béotie et de la Sicyonie, avait donné le nom d'*Asopodoros* à deux Thébains, Hérodote (2) et Pindare (3); et à un Phliasien; en outre, ceux d'*Asopolaos* à un Platéen (4); et d'*Asopichos* à un Orchoménien. On lit le nom d'*Asopios* sur une médaille de *Parium* en Mysie; mais *Parium* était une colonie de Paros, où se trouvait aussi une rivière d'*Asopus*.

(1) V. 338-345.
(2) IX, 69.
(3) *Isthm.* I, 1.
(4) Athen., XIV, p. 631.

L'*Isménos*, fleuve qui coule au nord de Thèbes, avait donné son nom d'*Isménodoros* à deux Thébains, et celui d'*Isménodora* à une courtisane de Béotie. Le dérivé *Isménius* est porté par des Béotiens et par un Athénien, sans doute issu de la Béotie; et celui d'*Isménia* par une Thébaine; ceux d'Ἰσμήνιχος et Ἰσμηνικέτης par deux autres Thébains.

Je crois que le Ποταμόδωρος d'une inscription béotienne, est un synonyme de Ἰσμηνόδωρος.

Le nom de *Céphisodore* provient de deux fleuves de l'Attique et de la Béotie qui se nommaient *Cephisos* ou *Cephissos*; aussi le plus ancien personnage de ce nom est un Athénien. La plupart des autres : Κηφισόδοτος, Κηφισόδημος, Κηφισοφῶν, Κηφισοκλῆς, Κηφισόκριτος, Κηφίσανδρος, comme les dérivés Κηφισίας et Κηφισίων, sont portés par des *Athéniens* ou des *Béotiens*; ceux-ci nommés, d'après la forme dorique, Καφισόδωρος ou Καφισίας.

Parmi les magistrats de Chio, on trouve les noms de Κηφισόκριτος, Κηφισοκλῆς, et même Κῆφις, que Mionnet et Pape donnent comme un nom entier et complet, mais auquel il doit manquer la finale. D'après ces trois noms, on peut présumer qu'à Chio, comme à Paros, il y avait une rivière de *Céphissus*, que les auteurs auront passée sous silence.

Un nom très-rare est celui de Στρυμόδωρος, donné par Aristophane, dans les Acharniens (1) et la Lysistrate, à un bourgeois d'Acharnes (2); par Démosthène à un banquier d'Égine (3); ce qui indique qu'ils étaient nés (eux ou leur père) à *Éione* ou à *Amphipolis*, colonie athénienne arrosée par le Strymon. On sait que ce fleuve y était honoré d'un culte particulier, auquel étaient affectés les produits de certaines amen-

(1) Pape, *Wœrterb.*, à ces noms.

(2) Dans la Lysistrate d'Aristophane, v. 256, un vieillard est appelé Στυμόδωρος, qui serait un nom *forgé*, d'un sens obscène (de στῦμα). Mais on ne comprend pas un tel nom appliqué à un respectable vieillard du chœur. Aussi, le Scholiaste dit-il ἢ Στρυμόδωρος. Ce qui montre que la leçon Στρυμόδωρος était dans les manuscrits. C'est, à coup sûr, la véritable.

(3) *Orat.* XXXVI, 29.

des (1). La première fondation d'Amphipolis est de la 3e année de la 77e olympiade (470), ou plutôt de la 3e année de la 78e (466), 29 ans avant la colonie d'Agnon. La comédie des Acharniens fut jouée la 6e année de la guerre du Péloponnèse (2), en 426; la Lysistrate le fut 14 ans après, dans la 1re année de la 92e (en 412), l'une 40 ou 44 ans, l'autre 54 ou 58 ans après la colonie de Cimon. Il y a donc ici le temps nécessaire pour qu'un Athénien, né sur les bords du Strymon, fût venu s'établir dans la métropole.

Le père de Corinne, la célèbre poëtesse de Thèbes, se nommait, selon Suidas (3), Ἀχελόδωρος ou Ἀχελῴδωρος, nom qu'Eudocie écrit, par erreur, Ἀρχελώδωρος. L'Acheloüs était l'objet d'un culte particulier, célèbre dans toute la Grèce, d'après le témoignage d'Éphore (4). Selon Pausanias, le temple d'Amphiaraüs, près d'Orope, contenait un autel, dont une partie était consacrée à Pan et aux deux fleuves *Cephissus* et *Acheloüs* (5). Il ne serait donc peut-être pas nécessaire de supposer que le père de Corinne fût originaire de l'Acarnanie.

6° Sur une médaille de Smyrne, Mionnet a lu ΙΣΤΡΟΔΟΤΟΣ (6), reçu dans le lexique de M. Pape. Comme je trouvais invraisemblable que le nom de l'*Ister* fût venu de si loin jusqu'à Smyrne, j'avais conjecturé que ce nom est *acéphale*, et qu'on doit lire [ΚΑ]ΥΣΤΡΟΔΟΤΟΣ; nom composé avec celui du fleuve *Caystrus*, qui se rend à la mer, près d'Éphèse; mais la vue de la médaille elle-même a fait évanouir cette conjecture; ΙΣ est à une ligne supérieure, précédé de Α, ce qui donne le nom abrégé ΑΙΣχρίων ou χίνης, υμνος, χύλος, ou tout autre commençant par ces trois lettres; et à la seconde ligne, ΤΡΟΔΟΤΟΣ, qui est le nom ΜΗΤΡΟΔΟΤΟΣ. Un nom formé avec celui de ce fleuve doit avoir existé sur un

(1) *Corp. inscr.*, n° 2007.
(2) *Acharn.*, v. 266.
(3) *Voce* Κόριννα.
(4) Ephor., *Fragm.* 27, p. 123, ed. Marx.
(5) Paus., I, 34, 2.
(6) Mionnet, III, p. 195.

cistophore de la même ville, où, selon la leçon de Sestini, se lisent deux noms de magistrats, ΕΡΜΙΑΣ ΚΑΙΥΣΤΡ (1), dont le dernier doit être Καΰστρ[ιος], Καϋστρόβιος, nom du père d'Aristéas de Proconnèse (2), Καϋστρόδωρος, ou toute autre finale.

Dans la même contrée, le nom du fleuve *Caïcus*, qui coule au sud de Pergame, se montre dans celui d'un Smyrnéen; car il n'y a aucune raison de douter du nom ΚΑΙΚΟΥ qui se lit dans une inscription de Smyrne (3). Le même nom désignait un habitant de Mitylène, le père du philosophe Pittacus (4), un des sept sages de la Grèce. Le nom de ce même fleuve *Caïcus*, va se retrouver bientôt dans un nom composé.

Le *Méandre* avait donné son nom à plusieurs personnages appelés, soit Μαίανδρος (5), sur une médaille de Magnésie (6), comme le fleuve, soit Μαιάνδριος, sur une médaille de Milet (7).

Le *Scamandre*, en Troade, donna aussi le sien plusieurs fois. Le fils d'Hector, Astyanax, avait été appelé par son père Σκαμάνδριος (8), qui est aussi le nom d'un Mitylénien (9). Un autre Mitylénien, le père de Sappho, se nommait Σκαμανδρώνυμος (10). Σκάμανδρος est dans une inscription athénienne du temps de Claude (11); dans Cicéron, *Scamander* (12). C'est encore celui de deux vainqueurs aux jeux Olympiques; l'un de Mitylène; l'autre d'Alexandria (13), peut-être *Troas;* ce qui est d'autant plus probable, qu'une médaille de cette ville porte le nom ΚΑΜΑΝΔΡΟ, qui est acéphale et doit se lire Σκάμανδρος ou Σκαμάνδρου (14). Enfin, Σκαμανδρόφιλος

(1) Mionnet, *Suppl.*, t. VI, p. 119.
(2) Herod., IV, 13.
(3) *Corp. inscr.*, n° 3243.
(4) Suid., *v.* Πίτταχος.
(5) Herod., IV, 13; Arrian., *Indica*, XVIII, 7.
(6) Mionnet, t. III, p. 143; *Suppl.*, t. VI, p. 233.
(7) Le même, t. III, p. 164; Keil, *Vindiciæ onomatol.*, p. 9 et 10.
(8) *Iliad.*, Z. 402.
(9) Diod. Sic., XI, 48.
(10) Herod., II, 135.
(11) *Corp. inscr.*, n° 266, l. 6.
(12) *Pro Cluentio*, § 16.
(13) Krause, *Olymp.*, p. 370.
(14) Mionnet, *Suppl.*, t. V, p. 509.

est le nom d'un Troyen sur un vase du musée de Berlin (1).

Le *Simoïs* avait donné son nom au Troyen Σιμοΐσιος (2).

Entre les fleuves de l'Ionie, le *Lycus*, le *Mélès* et l'*Hermus* paraissaient être restés jusqu'ici en dehors de l'*Onomasticon* grec, excepté le second dans le seul nom d'Homère, *Mélésigène*. Je crois pourtant les retrouver plusieurs fois tous les trois.

Le premier, dans Τιμόλυκος, que porte un magistrat sur une monnaie d'Érythres (3), ville située non loin du *Lycus*.

J'ai dit plus haut que les noms *composés* l'étaient toujours d'une manière conforme à la raison.

D'après cette observation, on ne s'étonnera pas, par exemple, de ce que, parmi les noms propres ou les adjectifs commençant par Φιλο (sens actif, *aimant*), il n'y en a que *deux* qui finissent par celui d'un *animal;* à savoir, Φιλοκύων et Φίλιππος (4). C'est qu'en effet le *chien* et le *cheval* sont les deux seuls animaux pour lesquels l'homme éprouve une *affection* qui ressemble à de l'*amitié*.

Mais il n'y a point d'exemple d'un nom composé avec Τιμο, et suivi d'un nom d'*animal;* ainsi on cherchera vainement Τιμοκύων ou Τίμιππος, Τιμασικύων ou Τιμάσιππος, de même que l'inverse Κυνότιμος ou Ἱππότιμος, parce que l'homme n'*honore* pas ces animaux (5). C'est ce qui me fait douter que le nom fameux de *Timoléon* vienne de λέων (*lion*). Je pense que, par une dérogation que permettait l'usage, les noms en λεων, venaient tantôt de λέων (lion), et tantôt de λεώς, peuple ; ce que le sens de ces noms paraît assez clairement démontrer. Ainsi, dans

(1) Gerhard, *Etrusc. und Kampan. Vasenbilder*, Taf. XXII.

(2) *Iliad.*, Δ, 474.

(3) Mionnet, *Suppl.*, t. VI, p. 570.

(4) Φιλόμηλος ou Φιλόμειλος (béotiquement) ne fait pas exception. Car, selon la remarque de M. Welcker (*der Epische Cyclus*, p. 274, n. 443), dans Φιλόμηλος et Τιμόμηλος (ou μειλος), la finale μηλος n'est que μέλος, dont la première syllabe est rendue longue, comme dans Εὔμηλος, Κλεόμηλος, etc. Alciphron nomme un *bouvier*, Φιλόμοσχος (l. 24) ; mais c'est un nom forgé, à l'usage d'Alciphron, pour la circonstance, comme celui d'Ἀμνίων, le correspondant fictif du fictif Φιλόμοσχος.

(5) Ἱπποτίων n'est pas un composé (ἱππο—τίων), comme l'a cru M. Pape ; c'est un dérivé de ἱππότης.

Γοργολέων, Δηϊλέων, Ἀντιλέων, Λυκολέων, le disyllabe de la fin est bien le mot λέων, *lion;* mais c'est le mot λεώς qu'on doit reconnaître dans Ἀγρολέων, Ἀριστολέων, Τιμολέων et Εὐρυλέων, où l'idée de *lion* ne peut être comprise, tandis que celle de λεώς y est fort clairement indiquée ; ce que prouvent d'ailleurs les formes Ἀγρόλας, Ἀριστόλας ou Ἀριστολέως, Τιμόλαος ou Τιμόλας, qui ont leur synonyme dans Λέαγρος, Ἀριστόδημος et Λάτιμος, comme Εὐρυλέων dans Εὐρύδημος; l'emploi des deux formes se montre aussi dans Ἐπίλαος et Ἐπιλέων (1), dans Θρασύλαος, Θρασυλέως et Θρασυλέων, noms qui viennent également de λαός ou de λεώς, malgré la finale et la déclinaison du dernier. On a encore une preuve de la confusion des finales dans le nom d'un Carien appelé Τριχολέως (qui ne peut signifier que poil ou crinière de lion), dont le génitif est en ου pour ω. Ici λεως est évidemment pour λεων, comme ailleurs λεων pour λεως. Tout annonce que les finales λεων, λεως, λεος, λαος ou λας se transmutaient facilement dans ces noms composés.

Il est donc bien difficile de chercher le nom du *loup* dans Τιμόλυκος. Qui a jamais pu songer à *honorer un loup?* Il est au contraire naturel d'y voir celui du fleuve *Lycus*, tout voisin d'Érythres, où vivait le magistrat qui se nommait ainsi. Ce nom rappelle les honneurs héroïques rendus à ce fleuve; et le verbe τιμᾶν serait ici d'autant mieux placé, que c'est celui dont Maxime de Tyr se sert pour exprimer le culte que les habitants d'Apamée Cibotos rendaient aux deux fleuves Marsyas et Méandre (2). Aussi les images de l'un et de l'autre se voient-elles sur les médailles de cette ville (3), comme celles du Cenchrius et du Caystre sur les monnaies d'Éphèse (4). L'idée de Τιμή, jointe au nom d'un fleuve, se retrouve d'ailleurs dans Σκαμανδρότιμος et Κηφισότιμος dont l'un désignait un habitant d'*Ilium Recens* (5) ; l'autre, un Béotien (6), conséquemment deux noms

(1) *Schol.* Apol. Rhod., I, 156.
(2) *Orat.* VIII, 8, p. 30. Didot.
(3) Eckhel, *D. N.* III, p. 140.
(4) Mionnet, t III, p. 115; *Suppl.* t. VI, p. 136.
(5) *Corp. inscr.*, n° 3603, 6.
(6) Keil, *Inscr. Bœot.*, p. 34.

locaux. Ainsi Τιμόλυκος est l'inverse de Λυκότιμος qu'on pourra trouver plus tard. Λυκόλας, nom d'un Carien cité par Théopompe (1), tiré du fleuve Λύκος, serait tout à fait analogue à Ἀσωπόλαος, nom d'un Béotien, cité plus haut.

Le petit fleuve, *Mélès*, près de Smyrne, jouissait d'une grande célébrité qu'il devait à l'opinion qu'Homère était né sur ses bords, peut-être même qu'il était son fils (2). Ce fleuve était honoré d'un culte héroïque. Dans une inscription de Smyrne, un particulier le qualifie de *dieu*, et il reconnaît avoir été guéri de maladies contagieuses par sa protection puissante (3). Aussi trouve-t-on Μέλης (génitif Μέλητος) comme nom propre. Telle est l'origine du nom de Μελησιγένης, premier nom d'Homère, et celui de Μελησιάναξ qu'on lui donnait aussi (4). Μελήσανδρος pourrait, sans doute, comme Μελήσιππος, provenir du verbe μέλω, et l'on ne voit même pas de raison pour rejeter définitivement cette étymologie; mais on est en droit aussi d'y chercher le nom du fleuve, puisqu'on connaît le nom de l'Athénien Κηφίσανδρος (5) qui est tout semblable. La même observation peut s'appliquer encore à Μελησαγόρας (6), nom d'un historien, écrit aussi Ἀμελησαγόρας; mais cette dernière leçon ne peut être la bonne, parce qu'il en résulterait un sens défavorable à celui qui le portait, ce que les Grecs ont presque toujours évité, comme je l'ai déjà montré (7).

On peut rapprocher Μελησαγόρας de Λυκαγόρας, personnage cité par Arrien (8). Ce nom, composé avec λύκὸς, n'aurait aucun sens; tandis que, s'il s'agit du fleuve *Lycus*, le nom s'explique facilement et devient analogue à Μελησαγόρας. Ces deux noms s'appuient l'un l'autre; et leur étymologie commune devient bien probable.

(1) Theopomp. *ap.* Athen., XIII, 605 B.
(2) *Epigr. adesp.*, n° 491.
(3) *Corp. inscr.*, n° 3165.
(4) Tzetzes, *Exeg. Il.*, p. 36, 5.
(5) Isæus, *Orat.* XVI, § 28.
(6) Vossius, *Hist. gr.*, I, 1, p. 22, ed. Westerm.
(7) Plus haut, p. 259.
(8) *Anabas.*, I, 12, 14.

Ceci nous mène à expliquer un autre nom, celui de Μελήσερμος, sophiste athénien (1). On pourrait vouloir y chercher le nom d'*Hermès;* mais du nom d'*Hermès* on arriverait difficilement à la désinence en ος (ερμος). De tels noms conservent la désinence en ης, comme Ὠρέρμης. Il est donc très-probable que nous avons là le nom du fleuve *Hermus* (Ἕρμος), et que les deux fleuves voisins, l'*Hermus* et le *Mélès*, ont été réunis dans un même nom propre; d'autant plus qu'un autre exemple de cette réunion se trouve dans le nom d'Ἑρμόλυκος, personnage qui combattit à Mycale, dans les rangs des Athéniens (2), probablement l'*Hermolycos*, fils de Diitréphès, qui consacra une statue dont l'auteur était Crésilas (3). Hermolycos était peut-être né d'un père athénien, dans la contrée arrosée par l'*Hermus*, dont un des affluents est le *Lycus*. La réunion de ces deux noms nous empêche d'y chercher ceux de l'*Hermus* et du *loup*, alliance qu'il serait d'ailleurs difficile d'expliquer d'une manière satisfaisante; tandis que l'on conçoit très-bien que l'*Hermus* et le *Lycus*, deux fleuves voisins, aient été l'objet d'un culte ou d'honneurs héroïques dans les environs de Thyatira, ville près de laquelle ils coulaient, comme le Méandre et le Marsyas à Apamée Cibotos, le Mélès et l'Hermus à Smyrne. *Hermolycus* est donc un nom tout à fait analogue à *Méleshermos;* l'un de ces deux noms appuie l'autre; de même que *Mélésagoras* appuie *Lycagoras*, et réciproquement.

L'*Hermus* se retrouve encore dans trois noms terminés en ΕΡΜΟΣ, à savoir : Μίμνερμος, Πύθερμος et Χρύσερμος, et ce qui l'indique clairement, c'est que les deux premiers ne s'appliquent qu'à des *Ioniens.*

En effet, le premier est celui du célèbre poëte *Mimnerme*, de Colophon, en Ionie, entre Smyrne et Éphèse. Le préfixe Μιμν peut s'expliquer dans deux hypothèses; comme venant de μιμνήσκω ou bien de μίμνω. Dans le premier cas, il serait identique,

(1) Fabr., *Bibl. gr.*, t. I, p. 697; VI, p. 132; VIII, p. 259.
(2) Herod., IX, 105.
(3) Plus haut, p. 276.

pour le sens, avec Μνησι; qui indique, en composition, l'attention, le soin qu'on apporte à une chose, l'estime qu'on en fait, la vénération même qu'on porte à un dieu. Ainsi, l'adjectif μνησίθεος (employé souvent comme nom propre) est pris, dans le Cratylus de Platon, pour un synonyme de εὐσεβής (1). C'est même par ce moyen qu'on pourrait expliquer un nom qui n'a point jusqu'ici été ramené à l'analogie grecque; celui d'Ἑκατόμνως (gén. ω), roi de Carie, le père d'Artémise (2). La finale μνως, identique avec Μνησι, occupe cette place, comme μνηστος, parce que les noms de divinités ne se mettent ordinairement pas à la fin des mots (3). Ce nom, qui ne se trouve que dans la famille des rois de Carie, est donc purement grec, composé de Ἑκάτη ou de Ἕκατος, surnom d'Apollon (4), et de μνως (venant de μνάομαι.) Du même genre pourrait bien être Λυράμνως, nom d'un pythagoricien du Pont, cité par Jamblique, qui l'appelle Λύραμνος (5). Dans le second cas, que je préfère, μιμν, venant de μίμνω, *j'attends*, *je résiste*, comme μίμνομεν ὀξὺν Ἄρηα (6), dont le nom Μιμνόμαχος est une sorte de traduction. Μίμνερμος, en ce sens, pourrait se rapporter aux inondations de l'Hermus, qu'un particulier aurait *affrontées* ou *contenues*.

Le deuxième nom, Πύθερμος, a été porté par trois *Ioniens*, un envoyé de Phocée à Sparte (7), un poëte de Téos (8), et un écrivain d'Éphèse (9). Il offre la réunion du nom d'Apollon, ou plutôt de son épithète principale (Πυθῷος), avec celui du fleuve *Hermus*. C'est une alliance dont nous avons un autre exemple bien frappant dans le nom de Ἡροσκάμανδρος, qui désigne, dans le Théagès de Platon (10), le père d'un certain

(1) P. 394 E.

(2) *Corp. inscr.*, n° 2691; Diod., XIV, 48; Arrian., I, 23, 9.

(3) Les noms terminés en αρης viennent non de Ἄρης, mais de ἄρω. M. Pape laisse en doute l'étymologie. Je la crois certaine.

(4) Plus haut, p. 276.

(5) *Vit. Pythag. sub fin.*

(6) Il., X, 38.

(7) Herod., I, 152.

(8) Athen., XIV, p. 625-6. Cf. Meincke, *Fragm. choliamb. poetar.*, n° XLIV.

(9) Athen., VI, p. 289; Vossius, *Hist. gr.*, p. 494, Westerm.

(10) P. 129 C.

Nicias, tué par Philémon. Ce nom, composé de Ἥρα (venant de ἥρως, se serait écrit Ἡρωσκάμανδρος) et de Σκάμανδρος (comme Ἡρόπυθος), c'est-à-dire, de ceux d'une divinité et d'un fleuve, est entièrement analogue dans sa formation avec Πύθερμος, nom, comme on l'a vu, essentiellement *ionien*.

J'ai cité plus haut Σκαμανδρότιμος et Κηφισότιμος ; c'est ce qui me suggère l'idée d'expliquer de même le nom Ἑρμότιμος, qui pourrait, à la vérité, venir aussi bien de Ἑρμῆς ; mais, en faveur de l'autre étymologie, on peut remarquer que ce nom fut porté par un eunuque de Xerxès (1), qui pouvait être un Ionien, et par un philosophe de Clazomène (2).

La même observation s'applique au nom d'Ἑρμαγόρας qui peut, comme Μελησαγόρας et Λυκαγόρας, être composé avec le nom du fleuve *Hermus*, d'autant plus que ceux qui ont porté ce nom, sont des personnages de cette contrée ; l'un magistrat de Cyzique (3) ; le deuxième, un rhéteur de Temnus, ville de Mysie, située sur le bord de l'Hermus (4); le troisième, un Smyrnéen (5); le quatrième, un Lydien (6).

On ne pourra jamais savoir au juste si de tels noms viennent de Ἑρμῆς plutôt que de Ἕρμος. Mais il est pourtant singulier que sur près de cent noms, composés avec Ερμο, que donnent les tables de Mionnet, il n'y en ait pas dix qui appartiennent à des magistrats étrangers à l'Asie Mineure; les autres appartiennent à la partie occidentale de cette contrée, surtout à l'Ionie, à la Lydie et à la Phrygie.

On doit expliquer encore, dans le même sens, un autre nom très-remarquable. Aristote, dans sa Poétique (7), cite, comme exemple d'une composition triple, le nom Ἑρμοκαϊκόξανθος ; on l'a pris pour un adjectif ou une épithète tirée d'Eschyle ou

(1) Herod., VIII, 104.
(2) Aristot., *Metaph.*, I, 3.
(3) *Corp. inscr.*, n° 2157.
(4) Strab., t. XIII, 3.
(5) Mionnet, t. III, p. 193.
(6) Le même, t. IV, 158. M. Pape a bien vu qu'il faut lire Ἑρμαγόρου au lieu d'Ἑρμάγρου.
(7) *Poetic.*, c. 21, 1.

de quelque autre poëte. Mais ce doit être un nom propre formé comme Μελήσερμος et Ἑρμόλυκος, mais composé du nom de trois fleuves de la même contrée, l'*Hermus*, le *Caïcus* et le *Xanthus;* soit le *Xanthus* de Lycie, soit le *Scamandre* appelé aussi *Xanthus*. Dans ce dernier cas, on aura mieux aimé ce dernier nom comme plus court : Ἑρμοκαϊκόξανθος, au lieu de Ἑρμοκαϊκοσκάμανδρος.

Le troisième nom, Χρύσερμος(1), est celui d'un historien de Corinthe, qui pourrait être originaire de l'Ionie. La syllabe χρυς faisait probablement allusion à ce que l'*Hermus* roulait des paillettes d'or; ce qui serait d'autant plus naturel que le *Pactole*, si célèbre par cette propriété qui lui avait valu le nom de Χρυσοῤῥόας, était un des affluents de l'Hermus, dans le lit duquel il devait entraîner ces paillettes d'or qu'il roulait avec une si grande abondance. Outre le Pactole, les autres affluents de l'Hermus, qui descendaient du versant septentrional du Tmolus, d'où le Pactole tirait l'or qu'il charriait, devaient aussi en entraîner dans ce fleuve, et lui mériter, comme au Pactole, l'épithète d'Εὔχρυσος, que Sophocle donne à ce dernier (2).

Le nom de Χρύσερμος, il en faut convenir, est d'ailleurs le seul indice que l'Hermus roulât aussi des sables *aurifères;* mais on voit combien cette notion, et l'étymologie du nom, sont vraisemblables.

Il est un autre nom de cette forme qui échappe à l'analogie, c'est celui de Ἄνθερμος, dont plusieurs savants critiques ont admis le nom parmi ceux des anciens artistes (3). Ce nom me paraît fort difficile à expliquer, composé, soit de ἀντί, soit de ἄνθος, avec le nom d'un fleuve. Mais on n'a pas à s'en préoccuper, car il n'est qu'une invention des éditeurs de Pline (4), qui ont combiné des variantes assez éloignées les unes des autres. Tout annonce que le nom a été corrompu

(1) Vossius, *Hist. gr.*, p. 414.
(2) *Philoct.*, v. 394.
(3) Sillig., *Cat.*, p. 69. — Thiersch, *Epochen*, S. 191, 192.
(4) XXXVI, 5.

dans les manuscrits de cet auteur. Le Scholiaste d'Aristophane (1) nomme cet artiste Ἀρχέννους, qu'il faut écrire Ἀρχένους ou Ἀρχένεως pour en faire un nom grec. Quant à Ἄνθερμος, c'est un nom imaginaire qu'on peut, sans hésiter, rayer de l'*Onomasticon* grec.

Je termine ce paragraphe en rappelant que l'usage des noms locaux de fleuves se retrouve encore dans plusieurs exemples. Ainsi, l'on connaît Εὐρώτας, Spartiate (2); Ὕπανις, Olbiopolite (3); Ἄλφειος, personnage établi à Sparte (4); Σπέρχειος, dans une inscription de Tralles (5); Στρύμων, le père du philosophe Myson (6); Εὔηνος, personnage homérique, et Εὐήνιος, devin d'Apollonie (7); Ἠρίδανος, sur une monnaie de Chio (8); Ῥῆσος, dans une inscription d'Athènes (9); Λάδων et Νεσσός (10); enfin, Νῖλος ou Νεῖλος, nom fréquent dans les papyrus greco-égyptiens. *Nilus*, évêque et martyr, et *Nilus* l'ascète, étaient Égyptiens (11). Enfin, Νειλόξενος, né à Naucratis, qui florissait au temps de Solon et de Thalès (12), avait reçu ce nom, en Grèce, sans doute parce qu'il était né sur les bords du Nil, où sa famille avait pu s'établir cinquante ou soixante ans auparavant, sous Psammitichus.

Si de tels noms doivent avoir pris naissance dans un lieu déterminé, il en est un qui doit se trouver et se trouve, en effet, partout dans les pays où le polythéisme grec avait pénétré, c'est celui de Νυμφόδωρος ou Νυμφόδοτος, qui, se rapportant en général au culte des nymphes, se rencontre

(1) *Schol. ad Aves*, v. 574.
(2) *Corp. inscr.*, n° 1248, col. 2.
(3) *Id.*, n° 2077, 8.
(4) *Id.*, n° 1328. 2.
(5) *Id.*, n° 2933, 16.
(6) Diog. Laert., I, 9, 106.
(7) Herod., IX, 22.
(8) Mionnet, t. III, p. 267.
(9) *Corp. Inscr.*, n° 124.
(10) Sturz, *Opuscula*, p. 88.
(11) Fabr., *Bibl. gr.*, X, 2, 59.
(12) Plut., *Sept. Sap. conv.*, t. VI, p. 555, 1.

fréquemment en divers lieux, dès le temps d'Hérodote (1). On en peut dire autant des dérivés de Νύμφη, tels que Νύμφος, Νυμφαῖος, Νυμφίς, Νυμφέρως (2); ils n'appartiennent en particulier, ni à aucun temps, ni à aucun pays.

Enfin il est un nom, et c'est le seul de ce genre, qui est formé avec celui d'un *héros*, Αἰαντόδωρος, nom qui, dans l'Apologie de Socrate de Platon (3), est donné à un Athénien, frère d'Apollodore. Il n'a rien qui puisse surprendre, quand on sait qu'Ajax, fils de Télamon, né à Salamine, était, de la part des habitants de cette île, l'objet d'un culte spécial, et qu'on y célébrait sa fête sous le nom d'Αἰάντεια. Le personnage athénien, nommé Αἰαντόδωρος, était vraisemblablement né dans cette île qui dépendait de l'Attique. C'est donc un nom *local* qui devait se rencontrer à Athènes, et point ailleurs, au moins dans l'origine.

DEUXIÈME CLASSE.

NOMS (ἄθεα ὀνόματα) COMPOSÉS AVEC UN ADJECTIF, UN SUBSTANTIF, UN VERBE OU UNE PARTICULE.

Il me reste à examiner plusieurs noms en δωρος, qui sont du genre de ceux que les anciens appelaient ἄθεα ὀνόματα, parce qu'il n'y entre point de nom divin. Ils sont en petit nombre, et chacun d'eux est assez rare.

Ce sont d'abord :

Πολύδωρος, Ἀγαθόδωρος, Μεγιστόδωρος, Κλυτόδωρος, Εὔδωρος, Ἀντίδωρος, Ἀμφίδωρος, qui commencent par un adjectif, un adverbe ou une préposition. Dans ces noms, δωρος paraît se trouver, avec le premier terme, dans un autre rapport que celui que nous avons signalé jusqu'ici.

Ce qui les distingue surtout, c'est que plusieurs d'entre eux

(1) Herod., VII, 137.
(2) Plus haut, p. 261.
(3) C. 22.

sont tout à la fois *noms propres* et *adjectifs* de la langue; et il est probable qu'il en était de même de tous, quoiqu'on n'en trouve pas à présent d'exemple.

Ainsi, le nom propre Εὔδωρος est en même temps un adjectif poétique, qui signifie *auteur* ou *cause de biens*, *fécond* ou *bienfaisant*, comme l'εὔδωρος ἄρουρα d'Oppien (1); c'est un synonyme de ἐρίδωρος, μεγάδωρος ou μεγαλόδωρος. Ces épithètes reviennent au ζείδωρος d'Homère, épithète générale de la terre ou du sol (ζείδωρος ἄρουρα). La première syllabe vient réellement de ζῆν, comme l'ont dit les anciens (2). Quant à l'étymologie que Pline en donne, le faisant venir de ζέα ou ζεία, l'*épeautre*, dans le sens de *fertile en zéia*, elle est insoutenable, à ne prendre même que les passages d'Homère, par exemple, Κυκλώπεσσι φέρει ζείδωρος ἄρουρα οἶνον (3). Cette étymologie est d'ailleurs démentie par le ζείδωρος ἀγράς de Cyllénius (4), le υἱὲ Διὸς ζείδωρε de Nonnus (5), qui désigne Dionysos, et par le ζείδωρος Ἀφροδίτη d'Empédocle (6). Cette mauvaise étymologie, défendue par quelques savants modernes, sur l'autorité de Pline, doit être définitivement écartée et bannie des lexiques.

Dans ces diverses épithètes, la finale δωρος a le sens actif de δωρούμενος, *donnant*. Elle l'a également dans Πάνδωρος, Πολύδωρος, Μεγά, Μεγαλό, ou Μεγιστόδωρος, qui sont aussi en même temps des adjectifs et des noms propres. Κλυτόδωρος seul, nom propre mythique, n'est pas employé comme adjectif; mais il a pu l'être, puisqu'on a bien dit κλυτόδενδρος, *arboribus clarus*, épithète de la Piérie, dans une épigramme de Philippe (7). Le sens actif de δωρος, enfin, ressort de la composition même, dans les adjectifs suivants, qui ne se sont pas encore montrés comme noms propres :

(1) *Halieut.*, II, 39.
(2) Hesych., *h. v.*
(3) *Odyss.*, I, 357.
(4) *Anth. Palat.*, IX, 4.
(5) XXII, 276.
(6) *Ap.* Plut. *Amat.*, p. 756; *De Facie in orb. lun.* p. 927.
(7) *Anth. Pal.*, IV, 2.

Αἰολόδωρος, synonyme de ποικιλόδωρος, qui procure des biens divers;

Βιόδωρος et Ζωόδωρος, synonymes de ζείδωρος et de φερέσϐιος;

Βοτρυόδωρος, qui donne des raisins;

Γλυκύδωρος (qui fait de doux, d'agréables présents); épithète de la paix et de l'amour;

Πλουσιόδωρος, qui procure la richesse;

Enfin ὀνησίδωρος, employé aussi comme nom propre.

Le même sens actif se trouve dans les noms propres suivants : Ἀντίδωρος et Ἀμφίδωρος, composés avec une préposition. Quant à Αὐτόδωρος, nom d'un commentateur d'Homère, il doit se lire Ἀντίδωρος, selon la remarque de M. Keil (1). Stobée cite un fragment d'un poëte nommé Ἔκδωρος, nom assez étrange, qu'il faudrait lire Εὔδωρος, si un des manuscrits de Stobée (2) ne donnait pas Ἐκίδωρος; or, comme les deux lettres IC sont confondues sans cesse avec le K, la vraie leçon de ce nom anormal est Εἰσίδωρος, ainsi que l'a vu M. L. Dindorf (3).

J'ajoute encore les noms suivants :

Νικόδωρος (*qui donne la victoire*), dans un sens analogue à Νικηφόρος, nom plus fréquent;

Θυμόδωρος, qui donne du *cœur*, du *courage;*

Κλεύδωρος, pour Κλεόδωρος, qui donne la gloire (4);

Πιστόδωρος, qui donne de la confiance;

Καρπόδωρος, nom propre qui répond aux adjectifs καρποτόκος, καρποδότης ou καρποδότηρ. La finale δωρος est, dans la plupart de ces cas, synonyme de δοτης, δότηρ, au féminin, δοτειρα, dont le sens est constamment *actif*. C'est ce qui me paraît rendre inadmissible l'épithète Ζηνοδοτήρ, attribuée à Apollon dans un hymne (5). D'après l'usage et l'analogie, elle

(1) *Analecta epigraph.*, p. 156, 1.
(2) Stob., *Florileg.*, Tit. 90, n° 9, t. III, p. 186.
(3) *Ap.* H. Steph. *Thes.*, t. III, col. 403, B.
(4) Raoul Rochette, *Lettre à M. le duc de Luynes*, p. 36.
(5) *Anth. Pal.*, IX, n° 525, v. 7.

signifierait *qui donne Jupiter*, sens que les commentaires n'ont pas rendu plus raisonnable. Il faut lire, avec toute certitude, Ζηλοδοτήρ, qui souffle *l'ardeur*, *l'inspiration religieuse;* allusion à la fureur religieuse de la Pythie. Cette épithète de Ζηλοδοτήρ est déjà donnée dans un autre hymne à Dionysos, à qui elle ne convient pas moins (1), mais dans un sens différent, celui de la *fureur bachique.*

Les sept noms propres, Ἀντίδωρος, Ἀμφίδωρος, Νικόδωρος, Θυμόδωρος, Κλεόδωρος, Καρπόδωρος et Πιστόδωρος, ne se sont pas encore montrés comme *adjectifs;* mais il est clair que rien ne s'oppose à ce qu'ils aient été aussi employés en ce sens.

En général, on peut dire que tous les noms ainsi composés peuvent être à la fois des adjectifs et des noms propres. Si donc on ne les trouve employés que dans un seul des deux sens, tôt ou tard on pourra les trouver employés aux deux à la fois; car l'analogie le permet. Au contraire, les noms composés avec celui d'une divinité ou avec une épithète divine, ne sont *jamais* autre chose que des noms propres. Du moins, je ne vois, en ce moment, aucune exception à cette règle.

Pour compléter cette théorie, je dois citer quatre noms propres qui s'en écartent visiblement : un d'eux est un nom factice ou sobriquet, formé dans une intention ironique, comme le sont très-souvent ceux des courtisanes et des parasites. Ce nom est Γαστροδώρη, qui désigne une *courtisane* (τῇ πολυχρόνῃ σὺν Γαστροδώρῃ). Le sens est facile à comprendre, (τὴν γαστέρα δωρουμένη, ou, dans un autre sens, τῇ γαστρὶ διδομένη). Le nom se trouve dans un passage d'Anacréon que rapporte Athénée (2) ; par conséquent il s'agit, comme dans l'autre passage tiré d'Héphestion, cité plus haut, de l'Anacréon véritable, et non pas de celui de Constantin Céphalas, à qui nous devons le recueil des célèbres chansons, plus ou moins jolies, qu'on

(1) *Anth. Pal.*, IX, 524, 7.

(2) *Fragm.* XC de Bergk. — Athen., X, 446, F. — Cf. Schneidewin, *Poet. eleg.*, p. 364.

prend pour celles d'Anacréon; mais dont l'auteur ou les auteurs ont vécu plusieurs siècles après le poëte de Téos.

Les trois autres sont composés avec un verbe : la finale δωρος y conserve le sens de *présent*, et devient le régime de ce verbe.

Ainsi Ἀνησιδώρα, épithète de *Cérès* ou *Déméter*, vient de ἀνίημι, et signifie qui *produit les biens* (διὰ [τὸ] τοὺς καρποὺς ἀνιέναι (1)); comme dit un ancien oracle : γᾶ καρποὺς ἀνίει (2).

Le même sens se trouve dans deux adjectifs qui ne sont pas des noms propres, du moins on n'en connaît pas d'exemples; à savoir, δεξίδωρος, signifiant *un homme qui reçoit des présents*, comme nous disons un *homme vendu;* et φιλόδωρος, dans Platon, *qui aime à faire* ou *à recevoir des présents* (3), auquel il faut joindre l'adverbe φιλοδώρως (4), dont le sens est analogue.

En terminant, je relèverai deux noms qui m'avaient semblé d'abord n'avoir aucun sens, mais que j'ai ramenés facilement l'un et l'autre à l'analogie.

Le premier est ΕΞΟΔΩΡΟΣ, sur une médaille de Myndus en Carie (5), que cite Mionnet, d'après Sestini. En recourant à la planche de Sestini, j'y ai lu ΗΙΟΔΩΡΟΣ, qu'on ramène sans peine à ΗΡΟΔΩΡΟΣ, le Ι de cette forme pouvant facilement se confondre avec le P.

Le second est ΠΗΝΟΔΩΡΟΣ, que Mionnet a lu et qui se lit réellement, comme je m'en suis assuré, sur une monnaie de Rhodes (6). Ce nom, qui n'est susceptible d'aucun sens, doit être simplement ΜΗΝΟΔΩΡΟΣ, soit que le Μ initial ait été assez mal formé à la partie supérieure pour se confondre avec un Π, soit que le Π ait été employé pour un Μ, selon un usage qui pouvait tenir à la prononciation, et dont on trouve un frap-

(1) Hesych., *h. v.*; V. Wagner *ad* Alciphr., I, 3.
(2) *Ap.* Pausan., X, 12.
(3) *Symp.*, p. 197, D.
(4) *Thæetet.*, p. 146, D.
(5) *Suppl.*, t. VI, p. 513.
(6) Le même, t. VI, p. 590.

pant exemple dans une inscription de Cos (1), où se lit trois fois le nom du mois ΠΕΤΑΓΕΙΤΝΥΟΣ pour ΜΕΤΑΓΕΙΤΝΥΟΣ.

La même confusion de ces deux lettres se rencontre dans ΠΟΙΡΑΓΕΝΗΣ, sur une médaille d'Éphèse (2), et ΠΟΙΡΟΓΕΝΗΣ sur une autre de Smyrne (3), deux noms qui reviennent à ceux de ΜΟΙΡΑΓΕΝΗΣ, nom connu, ou de ΜΟΙΡΟΓΕΝΗΣ, forme analogue à celle de ΜΟΙΡΟΚΛΗΣ.

Ces exemples concourent à montrer, ainsi que je l'ai dit plus haut, qu'il est presque toujours facile de ramener à l'analogie les noms qui paraissent s'en éloigner.

Je crois avoir passé en revue la plupart des noms terminés en δωρος, et avoir indiqué exactement leur origine et leur signification. Il est possible, ou plutôt même très-probable, que j'en aurai oublié quelques-uns; mais je suis disposé à croire que ceux qu'on trouvera rentreront dans une des espèces que j'ai distinguées.

Du recueil que j'en ai dressé, il résulte déjà, avec certitude, comme conséquences générales, 1° que la grande majorité de ces noms sont θεοφόρα, c'est-à-dire composés avec un nom ou une épithète de divinité.

2° Que les autres, ou ἄθεα ὀνόματα, sont d'assez peu nombreuses exceptions.

(1) Ross, *Inscr. gr. ined.*, n° 311 A, l. 16; B, 22; C, 18.
(2) Mionnet, t. III, n° 86.
(3) Id., *Suppl.*, t. VI, p. 314.

TROISIÈME PARTIE.

QUELQUES OBSERVATIONS HISTORIQUES SUR LES NOMS DIVINS (θεοφόρα).

Je reviens donc aux premiers, comme aux plus importants, pour faire ressortir quelques traits qui peuvent servir à l'histoire de ces noms, et à leur usage en divers temps comme en divers pays.

§ 1. *Époque relative de quelques-uns de ces noms.*

Comme observation générale, on peut dire que les dérivés des noms de divinités paraissent être plus anciens que les composés en δωρος; car ceux-ci se montrent d'autant plus nombreux qu'on se rapproche davantage de l'ère chrétienne. Je n'en vois que trois dans Hérodote, à savoir Θεόδωρος, Μητρόδωρος, tyran de Proconnèse, et Ὀλυμπιόδωρος; quatre dans Thucydide, Διόδοτος, Ἀπολλόδωρος, Θεόδωρος et Πτοιόδωρος; quatre dans Xénophon, Ἀπολλόδωρος, Διόδωρος, Διονυσόδωρος, Πυθόδωρος; cinq, dans Platon, Ἀπολλόδωρος, Διονυσόδωρος, Θεόδωρος, Πυθόδωρος, Μητρόδωρος de Lampsaque (1), et deux seulement dans Aristophane, Στρυμόδωρος et Μανόδωρος (pour Μηνόδωρος), nom d'un esclave (2), probablement asiatique. Il n'y a pas un seul nom de cette forme parmi les poëtes et prosateurs athéniens cités avant Hérodote. Les listes des archontes avant l'an 350, ne donnent qu'un *Théodore*, qu'un *Pythodore*, et que deux *Apollodore;* celle des vainqueurs aux jeux publics de la Grèce ne contient qu'un *Hérodore*, à la quatre-vingt-seizième olympiade, et un *Dionysodore* à la centième. Il faut descendre jusqu'à Démosthène pour trouver un *Athénodore*, un *Diodore* et un *Héliodore*. Il

(1) *Ion.*, p. 530 C.
(2) *Corp. inscr.*, n°s 165, 136.

n'y a, dans Eschine, qu'un *Apollodore* et un *Céphisodore ;* dans Lysias, qu'un *Apollodore,* qu'un *Diodore,* et cet *Hipparmodore,* nom singulier, expliqué plus haut; dans Isée et Dinarque, pas un seul ; dans Lycurgue, un *Apollodore;* dans Andocide, un *Céphisodore* et un *Héphestodore.*

Si, des auteurs, on passe aux inscriptions attiques, on voit que les plus anciens noms de cette forme sont ceux de *Céphisodore* (1) (80ᵉ, 85ᵉ et 88ᵉ olymp.), de *Pythodore* (88ᵉ, 101ᵉ olymp.). Sur un vase antérieur à l'archontat d'Euclide, est le nom de ΑΠΟΛΛΟΔΟΡΟΣ, cité déjà dans Platon et Xénophon, et celui d'*Olympiodore* (101 olymp.) qui est dans Hérodote. Des inscriptions de cette ancienne époque, il n'en est que deux où se trouve le nom d'*Athénodore* (2). C'est une chose assez singulière que la rareté, à Athènes, d'un nom qui devrait s'y montrer de très-bonne heure, et qui plus tard, en effet, s'y montra très-fréquemment. Tous ces faits indiquent que, si la forme en δωρος a été usitée dès une époque antérieure à la guerre du Peloponnèse, elle ne l'a été alors que rarement; tandis qu'ensuite l'usage s'en est répandu partout; aussi les noms d'*Apollodore*, d'*Asclépiodore,* d'*Héliodore*, de *Diodore*, de *Zénodore*, de *Dionysodore* et de *Pythodore,* etc., se produisent avec une extrême abondance dans toute l'étendue du monde grec.

Il en est pourtant quelques-uns qui sont toujours restés fort rares, quoique formés comme les autres, avec des noms de divinités principales. Cette rareté relative, dûe à des causes que je ne connais pas bien encore, mérite l'attention des critiques.

Par exemple, je ne trouve que trois *Héphestodore* (3) ; mais, en revanche, on a le dérivé *Héphestion.* Je soupçonne que la dureté du composé a de bonne heure fait donner la préférence au dérivé ; et l'usage, une fois pris, on aura per-

(1) *Corp. inscr.*, n° 136.

(2) *Id.*, nᵒˢ 169, 24; 170, 37.

(3) Andocid., I, 15. — Bœckh, *Corp. inscr.*, n° 655. — Clarac, *Musée de sculpture, inscriptions*, pl. LIII, n° 695. Il n'y en a qu'un cité dans le Dict. de Pape.

sisté. Cette cause me paraît d'autant plus probable, qu'elle s'applique à d'autres cas tout à fait analogues.

Ainsi, quoique le culte de Neptune, Ποσειδῶν, fût un des plus répandus en Grèce, on ne pouvait citer aucun exemple du nom de Ποσειδόδωρος. Je crois en avoir découvert un sur une médaille de Téos (1), où Mionnet a lu, et où il y a réellement ΠΟΣ. . .ΔΩΡΟΣ; ce qui me paraît ne pouvoir être que ΠΟΣ[ΕΙΔΟ]ΔΩΡΟΣ. A quoi attribuer cette excessive rareté? Sans doute à ce que de bonne heure on se servit des dérivés Ποσειδίων, Ποσείδιος ou Ποσείδεος, et surtout Ποσειδώνιος, dont il y a d'innombrables exemples, à partir du temps d'Hérodote. Il est probable que la dureté du nom Ποσειδόδωρος, ou la longueur de Ποσειδωνόδωρος, ont aussi contribué à faire donner la préférence au dérivé. On expliquerait de même pourquoi les Δημήτριος sont si nombreux, surtout depuis Alexandre, tandis que de Δημητρόδωρος on ne connaît jusqu'ici nul exemple; à moins qu'il n'en existe un sur une médaille de Smyrne, où Mionnet a lu ΔΗΜΗΤΡΩΔ . ΡΟΣ (2), qui doit être, je pense, Δημητρόδωρος. Les *Héraclide* (Ἡρακλείδης) sont fort communs, ainsi que les *Héraclion* (Ἡρακλίων), et plus tard les *Héraclius* (Ἡράκλειος); mais d'Ἡρακλεόδωρος on ne connaît que deux exemples. Le plus ancien Héraclius est un ami de Lycon, contemporain d'Attale (3); puis vient un sculpteur de l'époque romaine. Les autres, en petit nombre, sont plus récents.

Pourquoi le nom de Παλλάδιος est-il si rare qu'on n'en trouve pas un seul exemple avant Constantin, et que les autres sont postérieurs? Le dérivé Παλλάδας se montre une seule fois plus récemment encore (4). Ne serait-ce point aussi que le nom d'Ἀθήνη était exclusivement employé, témoins : Ἀθήναιος, Ἀθηνίων, Ἀθηνόδωρος, etc. Ἀφροδιτόδωρος n'existe pas plus que les autres composés commençant par Ἀφροδίτης; même les dé-

(1) *Suppl.*, VI, p. 374.

(2) Le même, *Suppl.*, VI, p. 305.

(3) Diog. Laert., V, 70.

(4) Ce poëte de l'Anthologie vivait dans le cours du cinquième siècle de notre ère.

rivés Ἀφροδίσιος, Ἀφροδισίων et Ἀφροδισία, sont assez rares ; ce qui pourrait tenir à l'usage plus répandu du composé Ἐπαφρόδιτος. Celui-ci est réuni avec le premier dans cette inscription : Ἀφροδίσιος Δημητρίου ὁ καὶ Ἐπαφρᾶς, ἀγαλματοποιός, ἐγκαυστής (1). Car le nom d'Ἐπαφρᾶς est l'abrégé et le synonyme d'Ἐπαφρόδιτος.

Les *Héliodore*, qui sont devenus si nombreux, paraissent fort tard. Le premier que je rencontre est un Athénien cité par Démosthène (2) ; le second est le trésorier (γαζοφύλαξ) de Séleucus, qui fut miraculeusement chassé du temple (3). Depuis, ils se montrent en grand nombre, surtout à partir de l'époque voisine de l'ère chrétienne, où le dieu Soleil, envahissant peu à peu le polythéisme grec, devint *Jupiter*, *Hercule*, *Osiris*, *Sérapis*, *Bacchus*, *Pan*, etc. Aussi, il est remarquable que tous les écrivains grecs, du nom d'*Héliodore*, que cite Fabricius (et il y en a bien près d'une quarantaine (4)), sont tous postérieurs au premier siècle de notre ère ; la plupart même le sont au troisième.

C'est ce qui rend plus extraordinaire que le nom de la Lune (Σελήνη), paraisse à peine dans l'*Onomasticon* grec. Excepté une Σεληναίη (poét. pour Σελήνη), dans une épigramme de Callimaque (5), on ne trouve nulle part ni ce nom ni ses dérivés Σελήνιος, Σεληνίας, Σεληνίων, non plus que Σεληνόδωρος ou tout autre composé. Ne serait-ce pas encore que la Lune était représentée par les noms tirés de Μήνη, Φοίϐη, Ἄρτεμις ? Il y a peut-être d'autres raisons de cette singularité. Je les laisse deviner à d'autres, mettant dans ces recherches fort peu de

(1) Ces deux mots ont fait difficulté. M. G. Hermann avait proposé de lire ἀγαλματοποιοῖς ἐγκαυστής, et j'avais adopté cette ingénieuse correction. M. Raoul Rochette, en la blâmant (*Lettre à M. Schorn*, p. 211), réunit les deux mots en ce sens, *peintre de statues à l'encaustique*. Je penche maintenant à croire que ce sont deux qualités : *statuaire* et *encaustiqueur* (de statues) ; car la copule καί est souvent omise en cas pareil.

(2) *Contr. Lacrit.*, § 13.

(3) *Maccab.*, II, 3.

(4) Fabr., *Bibl. gr.*, VIII, p. 126 sq.

(5) *Anth. Pal.*, app. n° 45.

prix aux explications que je donne, mais attachant quelque importance aux observations que j'indique; parce que ce sont des *faits*, la plupart inconnus, qui, une fois signalés à l'attention des philologues, peuvent les conduire à des vues intéressantes et utiles, que je m'estimerais heureux de leur suggérer.

De ce genre sont celles qu'il me reste à présenter sur deux points qui touchent à l'histoire du polythéisme grec.

§ 2. *Des noms en* δωρος, *formés avec ceux de divinités égyptiennes ou asiatiques.*

I. DIVINITÉS ÉGYPTIENNES.

Un nom dont on peut s'étonner de ne trouver aucun exemple à l'époque classique, est celui de *Panodore*, qui semblerait devoir se rencontrer pour le moins aussi fréquemment que celui de *Nymphodore*. Pourtant le seul exemple qu'on en connaisse, encore a-t-il été omis par M. Pape, est le nom du célèbre chronologiste du sixième siècle. C'était un moine égyptien. Ce qui me donne lieu de croire que le *Pan*, exprimé dans son nom, n'est pas le *demi-dieu grec*, mais bien le *Pan générateur*, l'*Ammon Khem*, que les Grecs d'Égypte avaient assimilé à leur *Pan*, et qui, à l'époque romaine, paraît avoir partagé la faveur dont jouissaient *Isis* et *Sérapis* en Égypte; adoré surtout dans les stations du désert, entre le Nil et la mer Rouge. Ce qui me confirme dans cette pensée, c'est que les dérivés, *Panion*, *Panias*, etc., sont tout aussi inconnus hors de l'Égypte, que *Panodoros*; tandis que je le trouve dans les papyrus et les inscriptions de ce pays :

Paniscos et *Paniscion* (Πανίσκος, Πανισκίων), dès le temps de Philométor ou de Soter II.

Panion (Πανίων), dans une inscription du colosse de Memnon.

Panas, dans un papyrus. Or, *Panas* (Πανᾶς) est la contraction alexandrine, ou l'abrégé de *Panodoros*, comme Ζηνᾶς l'est de

Ζηνόδωρος, Ἀρτεμᾶς de Ἀρτεμίδωρος, Μηνᾶς de Μηνόδωρος, etc.

Je ne vois que deux noms qui semblent faire exception, 1° celui de Πανίτης qui désigne un Messénien dans Hérodote (1); mais il est certain que ce nom se décompose en Παν—ίτης (de πᾶν et de ἴτης), et signifie *tout à fait habile*, comme Πανάριστος ou Παντάριστος, Πανίλαος, etc. Mionnet a lu ΠΑΝΙ. . sur une médaille d'Apamée (2); ce pourrait être Πανίων ou Πανίσκος, si les observations présentes ne montraient que le nom doit être Πανίτης. De même, sur une médaille de Dyrrhachium (3) ΝΙΣΚΟΥ peut être la fin de ΚΥΝΙΣΚΟΥ. 2° Le nom de Πάναιος qui désigne un Athénien (4) et le graveur ou le propriétaire d'une pierre gravée du Cabinet des Antiques (Παναίου). Mais un dérivé de Πάν, Πανός en αῖος serait tout aussi barbare que Ποσειδώναιος ou Ἀπολλώναιος. Je ne doute pas que Πάναιος ne soit le nom ethnique Παναῖος (peuple de la Macédoine, aux environs d'Amphipolis (5)), qui aura été employé comme nom propre (6), ainsi que Θήβαιος, Αἴτναιος, Δέλφος, Λίβυς, Λόκρος, et tant d'autres.

D'après cela, l'introduction du nom de Pan, parmi les noms propres grecs, serait donc particulière à l'Égypte. Les Grecs auraient remplacé le *Khem* des Égyptiens par la syllabe Πάν. Mais je ne m'explique pas, je l'avoue, pourquoi le *Pan* grec n'est pas entré lui-même, de bonne heure, dans la formation des noms propres, simples ou composés. On n'échapperait pas à la difficulté en disant que Pan était plutôt un *héros* qu'un *dieu*, avant que le syncrétisme en eût fait une des principales divinités du paganisme; car d'autres personnages

(1) Herod., VI, 52.
(2) Mionnet, t. IV, p. 230.
(3) Le même, t. II, p. 42.
(4) *Corp. inscr.*, n° 757.
(5) Thucyd., II, 101.
(6) Ceci fait tomber la conjecture que le nom Πάναιος est en rapport avec le sujet représentant un *satyre* assaillant une *nymphe* (Raoul Rochette, *Lettre à Schorn*, p. 147). Πάναιος n'a aucun rapport avec un satyre, comme la nymphe ne peut être *Vénus*. Aussi le nom ΑΦΡΟΔΙΤΗ, qui se lit au bas, doit être une addition postérieure, comme le présumait déjà Caylus (*Recueil*, t. VI, p. 137).

divins, moins considérables encore (les nymphes, par exemple), se montrent fort anciennement dans les noms propres.

Ammon Khem ne serait pas le seul membre du Panthéon égyptien qui ait été reçu dans l'*Onomasticon* grec. Outre la déesse *Triphis*, qui a formé l'unique *Triphiodore*, on peut citer *Isis* et *Sérapis*, *Ammon*, *Horus*, *Apis*, *Anubis* et *Harpocrate*. Les noms grecs qui en ont été formés présentent encore de singulières anomalies.

D'abord, il faut remarquer qu'aucun des noms dont je parle ne se montre antérieurement à Alexandre; d'où l'on peut conclure avec assurance que bien qu'avant la conquête de l'Égypte par ce prince, il se fût opéré déjà un certain compromis entre les deux polythéismes, ce n'est vraiment qu'à partir de cette époque qu'une fusion réelle commença de s'opérer, au moins de la part des Grecs; ils reçurent quelques divinités égyptiennes dans leur Panthéon; ils se mirent sous leur protection puissante; et c'est alors que nous voyons paraître les *Isidore*, les *Sarapion*, les *Ammonios*, en aussi grand nombre que les Apollonios, les Dionysios, et autres noms purement grecs. Ces noms divers donnent lieu à quelques observations curieuses.

Ainsi, les premiers *Isidore* se présentent dans les papyrus du temps de Ptolémée Philométor; hors de l'Égypte, on trouve ce nom pour la première fois, en Syrie, sous le règne de Séleucus IV (1), puis, sous Alexandre Bala, en même temps qu'Ammonius (2). Depuis, il se reproduit très-fréquemment. On trouve aussi Ἰσιγένης, Ἰσίδοτος; mais le dérivé Ἰσίων est très-rare; je n'en connais que trois exemples : un à Athènes et deux en Égypte. La forme Ἰσίδωρος l'avait donc emporté sur toutes les autres. Le contraire a lieu pour les noms tirés de Ἆπις et de Σάραπις, dieu qui, dans les dédicaces égyptio-grecques, accompagne presque toujours *Isis*, et jouissait du même crédit. Je n'ai jamais rencontré ni Ἀπίδωρος, ni Σαραπίδωρος; tandis que Ἀπίων est usité, et que les Σαραπίων sont

(1) Raoul Rochette, *Lettre à M. Schorn*, p. 1 (vignette).
(2) Diod. Sic., XXXIII, 5.

fort nombreux, au moins depuis Ptolémée Philométor. Car, bien que le culte d'*Osiris*, transformé en celui de *Sérapis* sous Ptolémée Soter, eût été porté à Athènes dès le règne de Philadelphe (1), on ne voit cette divinité paraître dans les noms que sous le 6e Lagide. Les formes Ἀπίων et Σαραπίων auront écarté les *Apidore* et les *Sarapidore;* comme les *Isidore* ont empêché les *Iston* de se produire. Je ne vois là, quant à présent, qu'une affaire de mode et d'usage.

Il suit de cette remarque sur l'époque des noms tirés d'Isis, qu'il ne faut point penser à cette origine pour celui d'*Isias*, éphore lacédémonien cité par Xénophon (2), vers la 94e olympiade; ni pour celui de l'orateur Isée (Ἰσαῖος); non plus que pour ceux d'Ἰσέας, tyran de Cérynée (3), ou pour les composés Ἴσανδρος, fils de Belléraphon; Ἴσαρχος et son fils Ἰσαρχίδης, cités par Thucydide (4); Ἰσαγόρας, archonte athénien de la 68e olympiade (5); Ἰσάνωρ, autre éphore de Sparte (6). La racine commune de tous ces noms est la même que celle des noms Ἰσοκράτης, Ἰσόνικος, Ἰσόδρομος, Ἰσόδημος, Ἰσόνομος, Ἰσόχρυσος, Ἰσότιμος, c'est-à-dire, l'adjectif ἴσος, et non pas la déesse Ἶσις. Il importe de ne point se méprendre sur cette étymologie; on s'exposerait à tomber dans une grave erreur historique.

Ce que je viens de dire d'*Apis* et de *Sérapis* s'applique à une autre divinité égyptienne, *Horus*. On chercherait en vain Ὠρόδωρος; on trouve seulement Ὦρος et le dérivé Ὠρίων, tous deux avec l'esprit rude ou doux, mais fort tard, du moins comme venant de Ὧρος, le fils d'Osiris. Car le nom Ὠρίων ou Ὠαρίων (avec esprit doux), qui appartient aux temps mythiques de la Grèce, puisqu'il désigne, dès le temps d'Homère, une constellation du ciel, dérivait non pas de la *divinité* égyptienne, mais du

(1) Paus. I, 18, 4. — Bœckh, *ad* C. I., n° 120, p. 162.
(2) *Hellen.* II, 3, 10.
(3) Polyb. II, 41, 14.
(4) I, 29.
(5) Herod. V, 66, 69.
(6) Xenoph. *Hel.* II, 3, 10.

verbe ὀαρίζειν. C'est ce qui montre que, dans une inscription en caractères *archaïques*, le nom Ὠρόθεος, comme a lu M. Bœckh (1), doit se lire Δωρόθεος, ainsi que je l'ai dit ailleurs (2). Il est douteux que le nom d'Origène (Ὠριγένης) soit composé avec Ὧρος (3); mais, cette origine admise, on pourrait remarquer qu'il se montre pour la première fois dans une épigramme d'Ammianus (4), qui vivait sous Trajan ou Adrien (5). A peu de temps de là, paraît le second personnage de ce nom, le célèbre Père de l'Eglise qui vivait au troisième siècle.

Un autre fait singulier, c'est que tandis qu'*Isis* et *Sérapis* jouent un si grand rôle dans l'*Onomasticon* grec, *Osiris* ne s'y montre jamais; je n'ai rencontré nulle part ni *Osiridore*, ni *Osirion*, ni *Osirisos*, ni aucun des composés ordinaires Ὀσιριγένης, Ὀσιρίδωρος, ou tout autre. D'où vient cela? Une observation que j'ai faite ailleurs peut donner l'explication. J'ai remarqué, en effet, qu'*Osiris*, comme une des divinités principales de Memphis, se montre pour la dernière fois dans l'inscription de Rosette, sous Épiphane, et que depuis, à partir de Philométor, on ne voit plus paraître que *Sérapis*. L'*Osirium* ou temple d'Osiris à Memphis, devient pour toujours le *Serapeum*. Or, comme c'est précisément à cette époque que se montrent les noms dérivés de Sérapis, on conçoit que les Grecs aient laissé là Osiris pour la divinité officielle de la cour alexandrine. Quant aux Égyptiens, ils conservèrent leur ancien mode, même quand ils parlaient grec, et ils se servirent des formes égyptiennes *Petosiris*, *Petisis*, qui correspondaient aux noms grecs *Osiridoros*, *Isidoros*; et c'est en effet celle qui se trouve si fréquemment dans les inscriptions et les papyrus de toute époque. Mais on ne trouve jamais *Pétésarapis*, parce que les Égyptiens n'adoptèrent pas cette transforma-

(1) *Corp. inscr.*, n° 1194.

(2) *Inscription d'une statue de bronze*, p. 29.

(3) En effet, Ὠριγένης venant d'Ὧρος devrait s'écrire Ὡρογένης avec esprit rude. Je croirais qu'il vient de ὢρ, contracté de ὄαρ (pour Ὀαριγένης).

(4) *Anth. Pal.*, XI, 15.

(5) Jacobs *ad Anthol.*, t. XIII, p. 840, 841.

tion grecque, au point de dénaturer leurs noms nationaux en faveur d'une divinité nouvelle, mélange d'éléments tirés des deux religions.

Quant au dieu Ammon, de Thèbes ou de l'Oasis, on ne connaît non plus aucun *Ammonodore* ou *Ammodore*; tandis que les noms égyptiens, exprimés en grec par Πετάμμων et Πετεμένοφις, se rencontrent dans les papyrus. En revanche les *Ammonius* deviennent fort nombreux, au moins depuis Ptolémée Philopator; car auparavant, je n'en aperçois pas d'exemple. Le premier, à ma connaissance, est un habitant de *Barcé* en Cyrénaïque, officier de Philopator (1); le second est un contemporain d'Alexandre Bala en Syrie (2); tous les autres, vers cette époque, ne sont qu'en Égypte, en même temps que les *Isidore* et les *Sarapion*. En Grèce, *Ammonios* se montre plus tard : il est vrai qu'on le trouve sur deux tétradrachmes d'Athènes; mais on sait que ces monnaies descendent au moins jusqu'au temps de Sylla et de Mithridate. Du reste, on rencontrerait ce nom en Grèce beaucoup plus anciennement, qu'il n'y aurait pas lieu de s'en étonner. Si le culte d'Isis et de Sérapis ne s'y est introduit que dans le cours du deuxième siècle avant J. C., celui d'*Ammon* y est arrivé beaucoup plus tôt, et longtemps avant le siècle d'Alexandre.

Il y avait à Thèbes un temple d'*Ammon*, qui existait déjà au temps de Pindare (3), puisque ce grand poëte y avait consacré une statue, œuvre de Calamis, et avait composé en l'honneur du dieu, un hymne, dont il reste un vers : Ἄμμων Ὀλύμπου δεσπότα (4); ce qui, avec un autre passage (5), est la plus ancienne citation que nous connaissions de ce dieu, dans les auteurs grecs. Une inscription athénienne de la 3e olympiade fait mention de sacrifices à Ammon, dont certainement le culte tenait un certain rang à Athènes.

(1) Polyb., V, 65 8.
(2) *Id.*, XXXIII, 5, 1.
(3) Paus., IX, 16, 1.
(4) *Fragm.*, 11, ed. Bœckh.
(5) *Pyth.* IV, 16, Bœckh.

M. Bœckh (1) pense que le crédit dont jouissait de si bonne heure cette divinité étrangère est dû principalement aux habitants de Cyrène, qui vénéraient extrêmement l'Ammon de Libye, et consultaient son oracle (2). Entre la fondation de Cyrène en 648 (3), et l'époque de Pindare (vers 500), il reste un intervalle d'au moins un siècle et demi, qui suffit, et au delà, pour rendre compte de l'émigration du culte de l'Oasis.

Si donc on pouvait être surpris de quelque chose, ce serait de ne pas voir paraître plus tôt en Grèce le nom d'*Ammonius* (4). Tout ce qu'il est légitime d'en conclure, c'est que le culte de cette divinité, bien qu'introduit de bonne heure en quelque point de la Grèce, n'y a d'abord pas eu assez d'influence pour lutter avec les dieux du pays, et passer dans les noms propres, où ceux-ci se montrent exclusivement. Mais plus tard, surtout après que le voyage d'Alexandre à l'Oasis eût mis à la mode cette divinité étrangère, les Grecs prirent fréquemment le nom de ce dieu, qui avait déclaré qu'Alexandre était son fils.

On a toujours reproché ce voyage au conquérant; on a prétendu que, pour satisfaire une fantaisie puérile, il avait perdu un temps précieux. A mon avis, c'était, au contraire, un acte de haute politique, qui, en ne lui portant aucun préjudice, devait servir ses projets ultérieurs et préparer l'avenir que son génie devinait. Il ne pouvait songer à partir pour la haute Asie, avant d'avoir reçu les secours que lui envoyait Antipater (5); or, ils n'étaient pas prêts, puisqu'ils n'arrivèrent qu'au moment où il revenait de son excursion dans le désert. D'un autre côté, l'Ammon de l'Oasis était un dieu égyptien, depuis longtemps révéré des Grecs. Se faire reconnaître pour fils de ce dieu, c'était, tout en restant Grec par sa mère, se montrer comme Égyptien, perdre aux yeux des vaincus sa qualité

(1) Bœckh, *Staatsh.* II, S. 258.

(2) Herod., II, 35.

(3) Thrigge, *Res. Cyren.*, p. 86, 87.

(4) L'introduction du culte de *Junon Ammonienne* et d'*Hermès Parammon* en Élide (Paus. V, 15, 11) ne peut être antérieure à cette époque.

(5) Arrian., *Anab.*, III, 5.

d'étranger, et se substituer aux droits des dynasties nationales. Déjà, en mettant le pied en Égypte, Alexandre s'était empressé de sacrifier au bœuf Apis. C'était du même coup condamner la conduite de Cambyse, et, en adoptant visiblement la religion du pays, donner la garantie que lui et ses successeurs la protégeraient à l'avenir. Il y a dans ces deux actes un ensemble et une suite d'autant plus à remarquer, qu'ils ont été la règle constante de la politique des Ptolémées, pendant toute la durée de leur domination. Ils nous donnent le secret de cette durée elle-même, au milieu des fautes et des désordres qui devaient l'abréger.

Or ce voyage d'Alexandre nous explique suffisamment l'augmentation qu'on observe dans le nombre des *Ammonius*.

Il est cependant un nom très-ancien qui, au premier abord, semble composé avec celui de cette divinité; c'est *Philammon*, porté par un poëte et devin qu'on faisait remonter au temps des Argonautes; ce qui ferait supposer que le dieu Ammon avait pénétré bien anciennement dans la Grèce. Cependant, comme le premier écrivain qui nomme ce personnage, est Phérécyde, qui vivait plus d'un siècle après la fondation de Cyrène, et l'établissement des Grecs sous Psammitichus, rien n'empêcherait qu'il n'en fût de Philammon comme d'autres poëtes et devins, tels qu'Eumolpus, Mélampus, Orphée, Musée, Amphion, et tant d'autres prédécesseurs d'Homère, qui ne doivent leur existence qu'à la fantaisie des écrivains postérieurs. Mais la difficulté est dans le nom même. D'après l'analogie de la langue, *Philammon* ne peut avoir d'autre sens que *aimant Ammon;* car c'est une règle constante que, dans les noms composés, quand Φιλο est avant, le sens est actif. Or, voici en quoi consiste cette difficulté :

Parmi les pensées de Pascal, on remarque celle-ci, qui n'est pas la moins profonde de celles de ce grand homme : *Dans nulle autre religion que la nôtre, l'homme n'a jamais demandé à Dieu de l'aimer et de le suivre* (1). Sur quoi de Maistre dit : « Je me rappelle

(1) *Pensées*, 2[e] partie, art. IV, n[o] 1.

« que Voltaire, dans le *honteux* commentaire qu'il a ajouté aux « pensées de cet homme *fameux* (1), objecte que *Marc-Aurèle* « et *Épictète* parlent continuellement d'aimer Dieu. Pourquoi « ce *joli érudit* n'a-t-il pas daigné nous citer les passages?

« A la vérité, Sénèque, dans les Épîtres, dit que Dieu doit « être *honoré* et *aimé;* mais Sénèque a dû connaître saint Paul. « S'il existe d'autres traits de ce genre, on les trouvera dans « Platon; car saint Augustin lui en fait honneur (2). »

On lit, en effet, dans saint Augustin (3) : *Si ergo Plato Dei hujus imitatorem, cognitorem, amatorem dixit esse sapientem.* Le passage de Platon auquel ce saint Père fait allusion, de mémoire sans doute, me paraît être tiré du Théétète, où il est dit seulement que la connaissance de Dieu est sagesse et véritable vertu, ἡ μὲν γὰρ τούτου γνῶσις σοφία καὶ ἀρετὴ ἀληθινή (4). Il n'y est pas question d'*amour de Dieu.*

On va voir que la considération seule des noms propres sert à résoudre cette question curieuse dans le sens de Pascal et de de Maistre, au moins en ce qui concerne le polythéisme grec et égyptien.

Il est assurément fort possible, et même très-vraisemblable, que quelque philosophe païen se soit élevé, par ses méditations propres, jusqu'à l'idée de l'*amour de Dieu;* mais cette idée n'a jamais pénétré dans la religion populaire, et toute l'antiquité païenne ne fournira rien qui ressemble à ces simples paroles : *ceux qui m'aiment*, que Dieu prononce déjà dans l'Exode (5); ou bien : TU AIMERAS *le Seigneur ton Dieu de tout ton cœur, de toute ton âme et de toutes tes forces*, comme dit Moïse dans le Deutéronome (6). Voilà tout ce qu'a voulu dire Pascal, si l'on pèse bien ses paroles. C'est de l'idée *religieuse* qu'il s'occupe, et non de l'idée *philosophique.*

(1) De Maistre traite Pascal de *fameux;* il l'aurait qualifié de *célèbre*, si celui-ci, par malheur, n'avait pas fait les *Provinciales*, pour de Maistre, faute irrémissible!

(2) *Soirées de Saint-Pétersbourg*, t. II, p. 186.

(3) *Civ. Dei*, VIII, 5 init.

(4) P. 176 C.

(5) *Exod.*, XX, 6.

(6) *Deuteron.*, VI, 5. Cf. XXX, 20.

Pascal et de Maistre auraient trouvé une confirmation remarquable de cette vue neuve et profonde, s'ils avaient fait l'observation suivante :

Rien n'est plus commun que l'adjectif θεόφιλος, qui a le sens passif de *aimé de Dieu;* le sens actif serait φιλόθεος. Or, la langue grecque ne connaît le mot φιλόθεος, ni comme nom propre, ni comme adjectif. L'idée d'aimer *Dieu* ou les *dieux*, est donc restée étrangère à la langue, par conséquent au peuple qui la parlait.

Comme nom propre, Φιλόθεος ne se montre que parmi des personnages chrétiens, et même d'assez bas temps (1). L'ancien usage du nom de Θεόφιλος s'est continué pendant longtemps, parce que, sous l'empire des idées chrétiennes, à l'époque de la décadence, le φίλος de la fin des noms composés fut souvent pris dans le sens actif; en sorte que θεόφιλος put être pris pour un synonyme de φιλόθεος, mais le sens actif de φίλος (final) ne se rencontre que dans de très-rares exceptions, à partir du siècle d'Alexandre. Cependant, cette décadence n'alla que bien plus tard jusqu'à rendre passif le φιλο du commencement des noms.

Comme adjectif, φιλόθεος ne se montre pas avant Lucien, qui connaissait les chrétiens, et avait pu s'instruire de leurs doctrines; encore ne l'emploie-t-il que dans le sens général d'un homme pieux et attaché à la religion, ὁ εὐσεβὴς καὶ φιλόθεος, opposé à ἄθεος καὶ ἀνόσιος (2). Il en est de même de Julien l'Apostat (3), qui, en disant ὁ εὐσεβὴς καὶ ὁ φιλόθεος, ne lui donne que cette signification, qui diffère de ce que les chrétiens ont entendu par l'*amour de Dieu*. Ce n'est que dans les auteurs chrétiens que les mots φιλόθεος, φιλοθέως, φιλοθεότης, φιλοθεΐα, φιλοθεέω, ou les privatifs ἀφιλοθεΐα, ἀφιλόθεος, ont la signification dont je parle.

Il me paraît qu'on peut appliquer la même observation au polythéisme égyptien; car l'expression égyptienne *Phtha-Mai*

(1) Fabr., *Bibl. gr.*, XI, 513 sq.

(2) *De Calumn.*, c. 14.

(3) *Cæsar.*, 21.

est rendue en grec dans l'inscription de Rosette, par ἠγαπημένος ὑπὸ τοῦ Φθᾶ, *aimé de Phthah*, et non par ἀγαπῶν τὸν Φθᾶ; et de même, dans la traduction qu'Hermapion a donnée de l'obélisque d'Héliopolis (1), on lit ὃν ὁ Ἥλιος φιλεῖ, et non pas ὃς τὸν Ἥλιον φιλεῖ. La locution *Amon-mai*, *Phré* ou *Phthah-mai*, qui se présente si fréquemment, Champollion l'a toujours traduite par *aimé d'Ammon*, *aimé de Phré;* traduction que nos remarques confirment pleinement (2).

On voit donc que *Philammon*, supposé formé avec *Ammon*, serait d'abord un nom tout à fait unique; car jamais φιλο n'est suivi d'un nom de dieu; il n'y a d'exception que pour le seul adjectif φιλόβακχος, dans une épigramme de Philodème (3); mais ce terme, tout poétique, signifie *qui aime le vin;* quant à φιλοδιόνυσος, on ne l'a jamais trouvé (4); en second lieu, ce nom serait, comme je l'ai dit, contraire à l'esprit même du polythéisme grec, ici rendu évident par la forme seule de certains noms. *Philammon* doit être une forme dorienne de *Philémon*, avec doublement de la consonne.

Tout s'accorde à montrer que les divinités égyptiennes sont entrées fort tard dans l'*Onomasticon* grec: et la forme des noms ne fait que confirmer ce que l'histoire établit d'ailleurs clairement.

Ici, une distinction à faire, d'où se tire une autre induction également conforme à l'histoire.

Les *Isidore*, les *Sarapions* et les *Ammonius* sont très-fréquents en Égypte; mais on les trouve aussi, à la vérité moins souvent, en Grèce comme en Asie Mineure.

Mais il n'en est pas de même des noms tirés d'*Apis*, d'*Anubis*, d'*Horus*, de *Triphis*, d'*Harpocrate*, tels que Ἀπίων, Ἀνουβᾶς ou Ἀνουβίων, Ὡρίων, Τριφιόδωρος et Ἁρποχρατίων; les person-

(1) Amm. Marcell., XVII, 4, 17.

(2) Cf. Prisse, dans la *Revue archéologique*, 2e année, p. 5.

(3) *Epigr.*, XXXI. — *Anth. Pal.*, VII, 222.

(4) On trouve le nom *Philosarapis* dans une inscription latine, mais d'un très-bas temps.

nages qu'ils désignent sont tous nés en Égypte : Apion et Horion; Harpocration à Mendès; Triphiodore à Athribis; Anubas et Anubion ne se trouvent que dans les inscriptions d'Égypte. J'en dis autant des noms composés tantôt de deux divinités différentes, dont l'une est grecque et l'autre égyptienne, *Sarapammon, Héraclammon*, etc. (1), tantôt de la même divinité sous ses deux noms grec et égyptien, comme *Horapollon*; ils ne se trouvent qu'en Égypte.

Les noms grecs formés de αἴλουρος, tels qu'Αἰλουρᾶς et Αἰλουρίων, ne se rencontrent non plus qu'en ce pays. Les Grecs ont pris certains noms propres de ceux d'une cinquantaine d'animaux, tels que *petit chien* (Κυνίσκος) ou *jeune chien* (Σκύλαξ et Σκύμνος); *loup* (Λύκος) ou *petit* loup (Λυκίσκος); *lion* (Λέων), *petit lion* (Λεοντίσκος); *taureau* (Ταῦρος) *petit taureau* (Ταυρίσκος) (2); *veau* (Μόσχος); *vache* (Δαμάλις); *sanglier* (Κάπρος); *cheval* (Ἵππος); *cerf* (Ἔλαφος); *porc* (Χοῖρος), etc. Or, dans le nombre, on ne trouve jamais le *chat* (γαλῆ ni αἴλουρος), ce qui pourrait indiquer qu'en Grèce on faisait bien peu de cas de cet animal. Mais en Égypte, où il était sacré, il devait entrer dans la formation de certains noms propres, que les Grecs ont traduits par Αἴλουρος, Αἰλουρᾶς et Αἰλουρίων.

Il suit de cette distinction, qu'entre ces diverses divinités égyptiennes, les trois principales étaient sorties de l'Égypte, et avaient été accueillies dans le polythéisme grec, à savoir, *Isis, Sérapis* et *Ammon.* Quant aux autres, *Apis*, *Horus*, *Triphis*, *Anubis* (outre le chat, αἴλουρος), *Harpocrate* n'en sortirent pas, et ne furent adorées que dans le pays; ou, si elles émigrèrent en d'autres contrées, elle y furent placées dans la dépendance du culte principal d'Isis, de Sérapis et d'Ammon. C'est ce que la considération seule des noms propres suffit à nous apprendre. Or, on a vu l'extension du culte d'Ammon

(1) Plus haut, p. 272.

(2) Il est à remarquer que plusieurs de ces noms ne sont que des *diminutifs.* Κύων n'existe pas, non plus que Βοῦς; tandis que Βοΐσκος est fréquent. Ces noms ont été probablement, dans l'origine, des ὑποκοριστικά; mon *petit chien,* mon *petit loup,* mon *petit bœuf.* Nous disons : mon *petit chat.*

dans la Grèce; nous savons aussi que le culte d'*Isis* et de *Sérapis* y avait pénétré, dès le temps de Ptolémée Philadelphe, et à Rome, environ vers cette époque; puisque, dès l'an 534 de Rome (220 avant notre ère), le sénat ordonna de détruire les temples d'Isis et de Sérapis (1); expulsion qui se renouvela plusieurs fois dans la suite. Ce culte ne fut autorisé que sous les Triumvirs.

§ 2. *Noms tirés des divinités asiatiques.*

Dans ce nombre, je n'aperçois bien distinctement que les deux noms *Métrodore* et *Ménodore*, venant de la *Grande Mère* Cybèle et du dieu *Lunus* ou *Men*. J'ai dit plus haut que le culte de ces deux divinités avait pour berceau ou pour centre l'orient de l'Asie Mineure; Cabira du Pont pour *Men*, Pessinonte de Galatie pour Cybèle; et que de là ils s'étaient étendus jusqu'aux côtes occidentales de cette contrée. J'ai dit encore que cette extension avait probablement influé sur la décadence et la ruine du culte de l'ancienne divinité *Mandro*, dont le centre d'action paraît avoir été vers les sources du Méandre; et d'après l'époque où disparaît ce culte, j'en ai conclu que l'extension de ceux de *Men* et de la *Grande Déesse* est assez récente, et de peu antérieure à Alexandre. L'histoire de ces deux noms propres peut encore nous apprendre quelque chose à ce sujet.

Les deux premiers *Métrodores* connus sont, 1° un tyran de Proconnèse dans la Propontide, cité par Hérodote (2); 2° un Métrodore de Lampsaque, ancien commentateur d'Homère, disciple d'Anaxagoras, que Platon a cité (3).

Ainsi, les deux plus anciens *Métrodore* étaient nés en Mysie, sur les bords de la Propontide et de l'Hellespont; ce qui annonce que, dès une époque antérieure à Hérodote, le culte de la mère des dieux y avait été transporté, et s'y était établi;

(1) Valer. Max., I, 3, 3.
(2) IV, 138.
(3) *Ion*, p. 530 D.

s'avançant de l'est à l'ouest, passant par la Paphlagonie et la Bithynie, où il avait laissé une trace importante, dans le lieu appelé par le Périple du Pont Euxin, Μητρῷον, situé à 80 stades d'Héraclée. Ce nom annonce l'existence d'un temple de Cybèle, ayant donné le nom à la ville. C'est la même qui est appelée, sur deux médailles, ΜΗΤΡΟΣ, sous-entendu πόλις ou ἱερόν (1), comme les deux villes d'Ionie et de Lydie appelées Διὸς ἱερόν.

Ce culte descendit au sud, dans l'Ionie, la Lydie et la Phrygie; notamment en deux endroits, où plus tard se formèrent deux villes nommées Μητρόπολις.

La première était située en Phrygie, aux environs de Synnada, c'est-à-dire, dans la même contrée que *Mandropolis;* voisinage qui n'aura pas peu contribué à faire déchoir celle-ci. Strabon la compte parmi les petites villes de la contrée; elle n'a donc pu recevoir son nom de ce qu'elle était *métropole :* elle le devait à ce qu'elle était un des lieux où s'établit d'abord le culte de la *Mère;* et, en effet, Étienne de Byzance dit qu'elle tirait son nom de celui de cette divinité (2). L'autre *Métropolis* était située en Ionie, à 120 stades au nord d'Éphèse, à l'endroit appelé maintenant *Tourbali* (3). Toutes deux paraissent être peu anciennes. L'une est citée pour la première fois par Artémidore; ensuite par Strabon, Pline, Athénée, Ptolémée et Étienne de Byzance; l'autre ne l'est que par ces deux derniers auteurs. Strabon les représente l'une et l'autre comme étant peu considérables (4); mais leur importance paraît avoir augmenté depuis cette époque. Il est remarquable qu'en effet elles n'ont point de médailles autonomes, et que leurs monnaies impériales ne datent que d'Alexandre Sévère, c'est-à-dire, de l'époque où le culte de la *Grande Déesse* a pris la plus grande extension dans cette partie de l'Asie Mineure; résultat

(1) Ce qu'a très-bien vu Eckhel (*Num. anecd.*, p. 181).

(2) Ἀπὸ Μητρὸς ὀνομασθεῖσα, et non οἰκισθεῖσα que porte le texte.

(3) Hamilton, *Researches*, t. II, p. 179 et 542.

(4) XII, p. 576.

qui concorde, ainsi qu'on va le voir, avec l'histoire du nom de *Métrodore*.

Pour connaître l'extension plus ou moins grande d'un nom propre dans un pays, il ne faut pas se borner aux inscriptions; il faut surtout recourir aux médailles, sur lesquelles sont mentionnés des magistrats *locaux*, c'est-à-dire, des citoyens de la ville, qui, le plus souvent, y sont nés. Par là on s'assure que les noms de *Métrodore* et de *Ménodore* ont été rarement employés hors de l'Asie Mineure, surtout le dernier. L'un et l'autre deviennent plus nombreux, à mesure qu'on s'avance dans les temps connus. A Athènes, *Métrodore* paraît tard. Il se montre sur une seule inscription, sur un tétradrachme, et sur deux autres monnaies. Quant aux autres composés, Μητρογένης, φαντος, δοτος, etc., on n'en connaît pas d'exemples sur les médailles de cette ville.

Cependant le culte de la grande déesse paraît avoir passé à Athènes, immédiatement après les guerres Persiques. C'est du moins à partir de cette époque qu'on voit les Athéniens accueillir, comme dit Strabon (1), les cultes étrangers, ξενικὰ ἱερά, les religions de la Thrace et de la Phrygie, τὰ Θρᾴκια καὶ τὰ Φρύγια, et qu'ils sont, à ce sujet, en butte aux sarcasmes des comiques (ὥστε καὶ ἐκωμῳδήθησαν). Cratinus et Aristophane ne les épargnèrent pas. Le crédit dont jouissait dès lors ce culte à Athènes, résulte du fait que le Μητρῷον ou temple de la *Mère* fut bâti sous Périclès par Phidias (2); il subsistait encore au temps de Pausanias, de même qu'un autre temple de chez les Anagyrasiens (3).

D'où l'on voit que, selon une remarque faite plus haut, certaines divinités étrangères, bien qu'accueillies par les Grecs et honorées d'un culte, n'entrèrent pas assez profondément dans les habitudes du peuple, pour prendre la place des *noms divins*, tirés des dieux nationaux.

(1) Strab., XII, p. 632.
(2) Paus., I, 3, 5.
(3) *Id.*, I, 31, 1.

Les noms commençant par *Metro* se trouvent sur deux médailles de Maronée (1), en Macédoine, sur deux de Patres, en Achaïe. A ces deux exceptions près, tous les autres ne se lisent que sur des médailles de villes de l'Asie Mineure, à savoir :

Μητρόδωρος et Μητρόδοτος sur celles d'Acmonia, Apamée Cibotos, Ancyre, Smyrne, Érythres, Colophon, Clazomène, Éphèse, Magnésie, Sardes, Milet, Myrrina, Daldis, Hypæpa et Chios; Μητρογένης à Aizanis; Μητρόβιος à Smyrne; Μητρᾶς pour Μητρόδωρος, à Érythres; Μητρόλαος à Magnésie; Μητρῶναξ à Érythres (2); c'est-à-dire, principalement dans les villes de la côte occidentale, en Éolie, Ionie, Carie, Lydie; dans le pays, par conséquent, où se trouvèrent les deux villes de *Métropolis*. Tous ces noms se rencontrent en plus grand nombre sur les médailles du temps de l'Empire; ce qui coïncide avec l'époque où ces deux villes ont acquis une importance prouvée par les médailles qu'elles frappèrent à cette époque.

Ainsi, le culte de la grande déesse, loin de s'affaiblir en Asie Mineure, paraît, au contraire, y avoir pris, à partir du premier siècle, une extension plus grande qu'auparavant.

La même remarque s'applique aux noms dont la première partie est le disyllabe Μηνο, exprimant le dieu *Lunus*. Il faut que le culte de ce dieu soit bien rarement sorti de l'Asie Mineure, car, à l'exception d'une médaille de Dyrrachium, en Illyrie (Μηνόδοτος), de Byzance (Μηνογένης), et de Marcianopolis, en Mœsie (Μηνόφιλος), les noms de Μηνόδοτος, Μηνόδωρος, Μηνογένης, Μηνοφάντης, Μηνοφάνης, et surtout Μηνόφιλος, le plus fréquent de tous dans les inscriptions et sur les médailles, se trouvent exclusivement sur les monnaies des villes asiatiques de l'époque impériale.

Tels sont Μηνόδωρος, à Halicarnasse, Smyrne, Tralles, Acmonia, Ancyre, Rhodes, Alabanda, Myndus;

Μηνογένης, à Pergame;

Μηνόδοτος, à Acmonia;

(1) Un autre Métrodore de Maronée est mentionné dans une inscription memnonienne. V. mon *Recueil des inscr. de l'Égypte*, t. II, p. 303.

(2) Plus haut, p. 286.

Μηνοφάντης, à Nicomédie, Cyme et Cos;

Μηνοφάνης, à Hadriani, Pergame et Hermocapelia;

Μηνόφιλος, à Smyrne, Sardes, Chios, Éphèse, Ilium et Cotyæum.

On peut en dire autant des inscriptions. Il y a deux Μηνόφιλος dans celles d'Athènes (1), outre l'Athénien de ce nom cité par Lysias (2), et le sculpteur Ménodote, qui florissait au premier siècle de notre ère (3); un cinquième existe dans une inscription de Sparte; il y en a un sixième, sculpteur né à Tyr, en Phénicie. Mais les inscriptions de l'Asie Mineure contiennent tous les autres, qui y sont fort multipliés. Les personnages de ce nom, que cite l'Histoire littéraire, sont du même pays; ainsi, les deux médecins empiriques du nom de *Ménodote*, étaient l'un de Nicomédie, l'autre de Tarse (4). Le *Ménodote* qui avait écrit sur les curiosités du temple de Junon Samienne (5), et sur les peintres (6), était de Samos. On ignore de quel pays était le statuaire Ménagène, cité par Pline (7); mais Ménophante, celui qui, à l'époque romaine, fit une copie de la Vénus de Troade, devait être un Asiatique, et probablement un Mysien. Boëthus, de Chalcédoine, avait donné à l'un de ses fils, sculpteurs nés à Nicomédie, le nom de Ménodote.

Une inscription d'Athènes fait mention de Ménodote de Tyr (8), fils d'Artémidore. C'est très-probablement le même qui est cité dans une inscription d'Halicarnasse, publiée par M. Raoul Rochette (9), où il est question d'un Artémidore de Tyr, fils de Ménodote; car, d'après l'usage des Grecs de prendre le nom de l'aïeul, il est à peu près sûr que nous avons là trois générations de sculpteurs : *Artémidore*, père de *Ménodote*,

(1) *Corp. inscr.*, n[os] 593, 608.
(2) *Orat.* VIII, 15.
(3) Sillig, *Catalog.*, p. 271.
(4) Laert., IX, 116.
(5) Ath., XIV, 655.
(6) Laert., II, 108.
(7) XXXIV, 8, 19.
(8) Pittakis, *Descr. des antiq. d'Athènes*, p. 67.
(9) *Lettre à M. Schorn*, p. 230.

père d'*Artémidore;* et c'est probablement ainsi qu'il faut compléter le nom HNOΔOTOΣ, qui, sur la lame de plomb trouvée dans la statue archaïque d'Apollon, au Musée du Louvre, désigne l'un des deux statuaires, auteurs de cette statue. Le deuxième, dont le nom n'a conservé que les trois dernières lettres, ΦΩN, étant un Rhodien, pourrait bien s'être appelé Μηνοφῶν ou Μητροφῶν, synonymes de Μητροφάνης ou Μητρόφαντος.

De ces considérations, il résulte que le culte de Cybèle, quoique établi en Grèce quelque temps avant la guerre du Péloponnèse, n'a eu d'abord que très-peu d'influence sur la formation des noms propres, et que cette influence, dans les temps postérieurs, n'a pas pris beaucoup plus de force. Au contraire, en Asie Mineure, ce culte s'y est fort répandu, principalement après Alexandre, et surtout à l'époque romaine.

Quant à celui de MHN ou *Lunus*, sans doute fort ancien dans le centre d'où il a rayonné sur toute l'Asie Mineure, il n'a pris de développement qu'assez tard, et très-probablement à l'époque romaine, où les *Ménodore* se montrent si fréquemment parmi les magistrats asiatiques. Ce culte s'est encore moins répandu au dehors, où il s'est lié dans l'Occident, comme culte lunaire, avec ceux de la grande déesse et du dieu soleil Mithra.

Il est remarquable pourtant que ce culte, si répandu en Asie Mineure, et qui triompha des premiers progrès du christianisme, puisque Julien l'Apostat le trouva encore florissant, n'a donné son nom à aucun point géographique; car une ville de Μηνόπολις est encore à trouver en Asie Mineure (comme en tout autre pays), tandis qu'on y connaît Μανδρόπολις, Ἡλιόπολις, Ἑρμόπολις, Πυθόπολις, Μητρόπολις, Διονυσόπολις, Κουρόπολις, villes dont les noms sont composés avec celui d'une divinité. D'où l'on peut conclure que le culte de *Men*, en se

répandant partout en Asie Mineure, n'y avait pas formé ce centre principal autour duquel se groupe une ville qui reçoit son nom de celui de la divinité.

Atys, l'un des personnages divins liés intimement avec Cybèle, est entré fort rarement dans l'Onomasticon grec, si même il y est jamais entré. Je crois pourtant le reconnaître dans le nom ΑΤΤΙΝΑΣ, porté par un Athénien (1), un habitant de Cyme (2), et par un autre (d'un lieu qu'on croit être *Hadriani ad Olympum*) cité dans une inscription copiée par MM. Hamilton (3) et Lebas (4).

Ce nom qui doit se lire Ἀττινᾶς, est, d'après l'usage, un abrégé de Ἀττινόδωρος, comme Ζηνᾶς de Ζηνόδωρος.

C'est encore le même nom que je trouve dans cette inscription d'une statue sénatoriale de la villa Ludovisi : ΖΗΝΩΝ ΑΤΤΙΝ ΑΦΡΟΔΙΣΙΕΥΣ ΕΠΟΙΕΙ. Winckelmann, qui l'a publiée le premier (5), a traduit ΑΤΤΙΝ par *fils d'Attis;* M. Sillig traduit *Attinis filius* (6), et Visconti, *filio di Attine* (7). M. Raoul Rochette, qui en a parlé plus récemment, se contente de traduire Zénon d'Aphrodisias (8) en passant la difficulté. Il me paraît évident que l'A final de ΑΤΤΙΝΑ a été absorbé par l'A initial du mot suivant; ce qui a eu lieu bien des fois. Je lis donc Ζήνων Ἀττινᾶ ἀφροδισιεὺς ἐποίει, *Zénon, fils d'Attinas d'Aphrodisias faisait.*

On sait, en effet, que l'orthographe du nom du dieu Atys varie entre Ἄττις (gén. εως ou ιδος), Ἄττης (gén. εω), et Ἄτυς (gén. υος). Le nom Ἀττινᾶς (Ἀττινόδωρος) dérivait de Ἄττις (gén. Ἄττινος).

(1) *Corp. inscr.*, n° 180.
(2) Mionnet, *Suppl.*, VI, 6.
(3) Hamilton, *Researches*, t. II, p. 399, n° 2.
(4) Ph. Le Bas, dans la *Revue de Philologie*, t. I, p. 208.
(5) *Hist. de l'Art*, t. II, p. 445. Jansen.
(6) *Catalog.*, p. 457.
(7) *Opere varie*, t. I, p. 95.
(8) *Lettre à M. le duc de Luynes*, p. 9.

Je trouve, au contraire, la forme Ἄτυς dans la composition d'un nom d'athlète mentionné par Phlégon de Tralles (1); il était d'Adramyttium, en Mysie, et s'appelait Ἀτυάνας; mais il est clair qu'il faut lire Ἀτυάναξ, comme Μητρῶναξ, et autres noms analogues; la confusion du Σ et du Ξ se retrouve dans le nom de ΔΗΜΟΝΑΣ pour ΔΗΜΩΝΑΞ, sur une médaille de Téos (2), ΚΡΟΝΑΣ pour Κρῶναξ, etc.

Je termine par une observation analogue aux précédentes, relative à un autre culte asiatique qui est entré aussi, mais plus tard, dans le cercle élastique du polythéisme ancien; je veux parler du culte de Mithra. On sait que cette divinité est fort ancienne en Asie, bien qu'on ignore son vrai caractère et la nature de son culte. Celui qui prit ce nom au temps de Pompée, mélange incohérent de superstitions diverses, n'a que faiblement pénétré dans les habitudes religieuses des populations grecques, et s'est principalement répandu, à partir de l'époque d'Adrien, dans l'Occident, surtout dans la Gaule et la Germanie, se mêlant à celui de la grande déesse, d'Atys, de Men et aux superstitions tauroboliques. Quand les textes et les monuments ne suffiraient pas pour établir ce fait, il ressortirait évidemment de cette seule observation, que le nom de *Mithra* ne se rencontre jamais, ni avec la forme dérivée, ni en composition, parmi les noms *propres grecs*.

On connaît un philosophe, nommé *Mithras* ou *Mithres*, disciple et ami d'Épicure (3), qui vivait, en conséquence, vers 270 avant notre ère, ou plus de deux cents ans avant la formation du nouveau culte de Mithra. On s'étonnerait de voir un tel nom chez les Grecs, à cette époque, si Plutarque ne

(1) *Ap.* Phot., p. 83, l. 40, ed. Bekker.
(2) Mionnet, III, 259.
(3) Laert., X, 28.

nous apprenait qu'il était Syrien (Μίθρῃ τινὶ σύρῳ) (1). Or, le culte persan de Mithra avait pu laisser de fortes traces en Syrie, même après le temps d'Alexandre, la domination persane y ayant subsisté si longtemps. Les autres noms de même racine, tels que *Mithradate* ou *Mithridate*, *Mithraustes*, *Mithrobarzanes*, *Mithropastes*, ne sont attribués qu'à des personnages orientaux; et si le nom de Μιθριδάτης est donné dans une inscription d'Apamée Cibotos (Tibère-Claude Mithridate) à un grand prêtre de l'Asie (2), et sur une médaille de Pergame, ce n'est pas comme nom *religieux;* ce n'est qu'une répétition d'un nom célèbre dans le pays à cette époque (3).

Quant à ceux de formation grecque, tels que seraient les composés *Mithroclès*, *Mithrodore*, *Mithrogène*, *Mithrophane*, *Mithrophile*, etc., ou les dérivés *Mithrios*, *Mithrôn* ou *Mithriôn*, on les chercherait en vain sur les monuments grecs connus. Cette absence serait inexplicable, si ce dieu étranger avait joué, parmi les Grecs, le même rôle que les divinités égyptiennes *Isis*, *Sérapis* et *Ammon*, ou les dieux asiatiques *Cybèle* et *Men* (sans compter *Atys*), qui tiennent tant de place dans l'*Onomasticon* grec.

Je m'arrête ici. Les observations contenues dans ce Mémoire indiquent déjà assez clairement, ce me semble, le parti qu'on peut tirer de l'étude des autres familles des noms propres grecs, pour perfectionner ou étendre les notions que nous possédons sur l'antiquité, surtout si on les rattache, comme j'ai tâché de le faire, avec l'histoire et la géographie; c'est-à-dire si l'on

(1) *Adv. Colot.*, 23, p. 1378, l. 10. En un autre endroit, il l'appelle Μίθρος (Μίθρῳ τῷ σύρῳ). *Epicur.*, 15, p. 1341, 2, l. 49.

(2) *Corp. inscr.*, n° 3960.

(3) C'était sans doute quelque personnage d'origine syrienne ou persane établi à Sardes, dont le nom se trouve sur une médaille de cette ville. ΜΙΘΡΗΣ ΜΙΡΗ (Μίθρης, Μοιρηγένης ou Μοιρηγένους pour Μοιρογένης). Mionnet, IV, p. 119.

cherche à quelle époque et dans quels lieux des noms de telle ou telle forme ont été employés de préférence.

Sans doute, il faut beaucoup de zèle pour supporter longtemps la fatigue d'un travail si minutieux, qu'on doit poursuivre, en quelque sorte, la loupe à la main, à travers une foule de détails qui échappent à la vue, et dans toute l'étendue des pays soumis d'abord à l'influence grecque, placés depuis sous la domination romaine. Mais on en sera récompensé, j'en suis convaincu, par des découvertes qui ne seront pas sans importance pour la connaissance intime de l'histoire et des antiquités.

Je me contente de signaler aux philologues et aux antiquaires la richesse de cette mine, presque inexplorée, et de leur indiquer la route à suivre pour l'explorer utilement. Je souhaite que cet essai leur donne l'envie d'y pénétrer plus avant, n'ayant pas moi-même, pour le moment, le loisir de m'y enfoncer davantage.

Je les invite à ne pas craindre, plus que je ne l'ai fait, de s'écarter de l'opinion commune, et de proposer les conjectures qui leur sembleraient probables, dussent-elles ne pas se vérifier plus tard. Dans une matière presque neuve, quand on a l'analogie pour soi, il ne faut pas se laisser arrêter par la crainte de ne pas rencontrer juste. C'est un petit malheur, dont on devra même s'applaudir si, d'un autre côté, on a pu suggérer des vues ou des recherches nouvelles. Ceux que vous aurez mis sur une voie heureuse et féconde auraient mauvaise grâce à ne pas vous en savoir gré, et à ne pas dire, avec vous, *felix culpa!*

LETRONNE.

SUR LES

REPRÉSENTATIONS D'ADONIS,

EN PARTICULIER

DANS LES PEINTURES DES VASES (*).

(*Mon.*, t. IV, pl. XXIII, XXIV et XXIV *bis*, et pl. M, N, 1845.)

LETTRE A M. J. DE WITTE.

Monsieur et Ami,

Vous êtes le premier qui ayez soupçonné que le mythe d'Adonis se trouve représenté aussi dans les peintures des vases (1) : d'autres savants sont venus après vous, et ont essayé de fortifier la conjecture par vous exprimée, et d'en trouver des applications (2). Mais la science, que nous servons l'un et l'autre, ne saurait faire des progrès qu'à la condition d'appeler sur chaque détail, pris en lui-même, un examen approfondi et circonspect : persuadé qu'à cet égard vous partagez ma conviction, je prends la liberté de vous soumettre

(*) *Traduit de l'allemand.*

(1) Voy. *Cat. Durand*, n° 115, p. 39; *Cat. Magnoncour*, n° 4, p. 5; *Cat. Beugnot*, n° 8, p. 12 et suiv.; *Nouv. Ann.*, I, p. 511; *Élite céramograph.*, I, p. 85; *Bull. de l'Inst. arch.*, 1842, p. 154 et suiv.

(2) Creuzer, *Auswahl Griech. Thongef.* S. 70 folg.; *Symbol.*, III, S. 473 folg.; IV, S. 780 folg.; Schulz, *Bullet.* 1842, p. 33, 58 et suiv., 66 et suiv.; Roulez, *Mélanges*, III, 13, p. 14, et dans le *Bull. de l'Académie de Bruxelles*, t. VIII, part. 2, p. 523 et suiv.

quelques observations, quelques doutes, au sujet des monuments dont il s'agit. Vous saurez mieux que personne apprécier le degré d'importance qu'on doit accorder à ces observations ; vous rendrez sûrement justice à l'intention qui les a fait naître, et, si l'on peut dire des querelles des savants,

> Οὐκ ἄρα μοῦνον ἔην Ἐρίδων γένος, ἀλλ' ἐπὶ γαῖαν
> Εἰσί δύω,

du moins ici l'ἀγαθὴ δ' Ἔρις ἥδε βροτοῖσι trouvera sûrement son application.

Mon dessein ne saurait être de parler avec détails de toutes les œuvres d'art qui se rapportent à Adonis. — C'est de vous que l'on doit attendre un travail aussi considérable. Il suffira d'un aperçu rapide, pour nous placer au point de vue convenable à la question particulière qui nous occupe.

Et d'abord, en ce qui concerne les monuments de la sculpture, on sait que l'explication, donnée par Visconti, d'une célèbre statue du musée du Vatican, dans laquelle cet illustre savant a cru reconnaître Adonis blessé, est combattue par des doutes de plus d'une sorte(1); en revanche, il est vrai, il se trouve au musée Grégorien une statue remarquable, en terre cuite, trouvée à Toscanella, qui représente, sans contredit, Adonis, reconnaissable à sa blessure, reposant du sommeil de la mort (2). Il n'est pas rare de voir le mythe d'Adonis sculpté sur des bas-reliefs, appartenant presque tous à des sarcophages (3). Ces bas-reliefs, d'après la disposition particulière à ce genre

(1) Visconti, *Mus. Pio Clem.*, II, tav. XXXI. M. Raoul Rochette (*Mon. inéd.*, p. 170) se range à son avis. M. Gerhard combat cette explication, *Beschr. Roms*, II, S. 172. Une autre statue (*Mus. Pio Clem.*, II, tav. XXXII) a été prise, par Visconti d'abord aussi pour Adonis, plus tard pour Apollon. D'autres ont exprimé d'autres opinions. Voyez Welcker, *Akad. Kunstmus.*, S. 28 folg.; W. H. Engel, *Kypros*, II, S. 627.

(2) Abeken, *Arch. Intell. Blatt*, 1837, S. 57 folg.; *Bull.* 1837, p. 4 et suiv. Cf. *Mus. etruscum Gregorianum*, I, tab. XCIII.

(3) *Gall. Giust.*, II, tav. CXVI; Clarac, *Mus. de sculpt.*, pl. 116, 426; Bouillon, *Musée des ant.*, III, pl. 19; Nibby, *Mon. scelti della villa Borghese*, tav. V. D'autres sarcophages ont été cités par M. Welcker, *Ann.*, V, p. 155 et suiv.; cf. Engel, *Kypros*, II, S. 628 folg.

de monuments, d'accord entre eux pour les traits essentiels, mais avec de nombreuses modifications dans les détails, représentent diverses scènes de ce mythe : tantôt c'est Adonis prenant congé d'Aphrodite, au moment où il va partir pour la chasse ; tantôt c'est la chasse elle-même, dans laquelle Adonis succombe sous l'attaque du sanglier ; tantôt c'est le héros blessé, que la déesse désolée entoure de ses soins. Tels sont les sujets que nous voyons sur les sarcophages, sujets diversement ordonnés et exécutés. Telles sont aussi, en effet, les principales circonstances de cette tradition, et c'est avec ces traits qu'elle se montre d'ordinaire à nous dans les écrivains de la Grèce, parvenue à l'état de mythe héroïque à la manière des mythes grecs d'une forme semblable. On conçoit aisément que les représentations dont nous venons de parler, offrent une grande analogie à la fois avec les représentations d'Hippolyte et avec celles de Méléagre ; aussi n'a-t-on pas manqué de confondre ces différents sujets (1). On voit néanmoins, à un examen attentif, que ces scènes, qui se ressemblent en quelques détails, ne sauraient, dans leur ensemble, être méconnues, et qu'on ne doit pas s'y méprendre.

Adonis blessé, soigné par Vénus et par l'Amour, est aussi représenté sur un beau bas-relief de stuc (2).

Mais ce sujet se rencontre surtout fréquemment dans les peintures sur mur de Pompéi : la composition en est tantôt simple (3) (*Mus. Borb.*, IX, tav. 37 ; IV, tav. 17) : Adonis

(1) M. Raoul Rochette (*Mon. inéd.*, p. 170 et suiv.), qui en fait la remarque, tombe cependant dans la même erreur, en rapportant à ce sujet le bas-relief que l'on voit dans Millin (*Voyage dans les dép. du Midi*, pl. XXVI), lequel évidemment représente la chasse de Calydon, comme le témoigne assez la présence d'Atalante en habits d'Amazone.

(2) *Mus. Chiar.*, I, tav. A, 9 ; *Mem. encicl.*, IV, p. 35 ; V, p. 56 ; Carli, *Due dissert. sull' impresa degli Argon.*, p. 201.

(3) La fresque antique, copiée par Mengs, s'écarte entièrement des peintures de Pompéi, dans la manière de représenter Adonis mourant dans les bras de Vénus (Millin, *Galer. myth*, XLIX, 170). Si l'on ne reconnaissait Adonis à la blessure qu'il a reçue à la cuisse, on le prendrait plutôt ici pour Endymion surpris par la Lune. L'image, également appliquée à Adonis (*Mus. Borb.*, VII, tav. IV), doit bien plutôt, suivant l'explication de M. Wieseler (*Die Nymphe Echo*, Gœtting. 1844, S. 13 folg.),

mourant repose sur le sein de Vénus qui se lamente (modèle antique du groupe de la *Pitié* de l'art chrétien); tantôt chargée de figures (Gerhard, *Arch. Zeitung*, I, Taf. V, S. 28; Schulz, *Ann. de l'Instit. arch.*, X, p. 170) (1). On a remarque avec raison que, dans les peintures de Pompéi, Adonis est toujours représenté comme mourant, jamais comme l'heureux amant de Vénus, dans une tendre union avec elle : c'est de préférence Mars et Vénus qui sont representés comme amants heureux, mis eu opposition avec Vénus et Adonis (2). Il faut, ce me semble, chercher la raison de cette différence dans la tendance de l'art plastique, tendance, qu'on ne peut méconnaître, à ne représenter constamment que les circonstances caractéristiques d'une tradition. Or, dans le mythe d'Adonis, quel est le trait caractéristique? C'est la mort prématurée du jeune homme dans la fleur de l'âge, ainsi arraché à l'amour de la déesse. Comme heureux amant de Vénus, Adonis ne présente, au contraire, rien de caractéristique : pour un semblable sujet, Mars, le dieu de la guerre (3), ou même

se rapporter à Narcisse. Je crois, au contraire, qu'il faut rapporter à la mort d'Adonis la compositiou que montre une pierre gravée, publiée par Eckhel (*Pierres grav.*, pl. XXXIII). Aphrodite se tient dans un muet désespoir auprès d'Adonis étendu sans mouvement, que deux Amours essayent en vain de tirer du sommeil de la mort. Il est clair qu'on ne saurait admettre l'explication d'Eckhel, qui voit ici Phèdre et Hippolyte.

(1) Je ne puis cependant partager l'opinion de M. Gerhard, ni quand il voit dans le chien un symbole du soleil, ni quand il donne pour sujet au tableau la toilette de l'Hermaphrodite.

(2) Schulz, *Ann.*, X, p. 171.

(3) Il suffit de jeter un coup d'œil sur les nombreuses peintures, ayant trait à ce sujet (*Mus. Borb.*, I, tav. XVIII; III, tav. XXXV, XXXVI; IX, tav. IX; Gell., *Pomp.*, I, tav. 82; II, tav. 12) pour se persuader que les peintres ont su en tirer parti, particulièrement dans le jeu des Amours, si varié et si spirituel, et qu'on remarque aussi dans les représentations d'Adonis. On se rappelle, à certains égards, le tableau d'Aétion, décrit par Lucien (*Herodot.*, 5 sq.). On remarque surtout dans ces peintures le penchant des peintres de cette époque à traiter les sujets mythiques dans un style qui leur donne la couleur de tableaux de famille. L'un des exemples les plus intéressants est celui que présente le tableau que l'on voit dans l'ouvrage de Zahn (*Neu entdeckte Wandgem.*, Taf. XXXV), et qui représente Bacchus offrant à boire dans une coupe au jeune Comus, en présence d'Ariadne, le même sujet, par conséquent, qui se voit sur un célèbre vase peint. Gerhard, *Auserl. Vasenb.*, Taf. LVI; de Witte, *Cat. Durand*, n° 114; *Cat. Magnoncour*, n° 21. Mais ces deux compositions ne se ressemblent point.

Anchise, le berger phrygien (1), offrent des traits plus saillants. Aussi voyons-nous que, sur les bas-reliefs des sarcophages, dont nous avons parlé, la mort d'Adonis se présente toujours comme sujet principal; les adieux d'Adonis à Vénus (2), au moment de son départ pour la chasse, ou même son union avec la déesse qui l'aime, ne reçoivent que par leur opposition avec le premier tableau leur véritable sens.

Si vous trouvez cette remarque fondée, vous admettrez dès lors, avec moi, que, sans des indications très-claires et très-précises, nous ne pouvons reconnaître Vénus et Adonis dans les monuments de l'art qui représentent un couple amoureux. Or, je ne rencontre point de telles indications dans le beau groupe de terre cuite, que M. Thiersch a expliqué par Vénus et Adonis (3). La petitesse remarquable du jeune homme, ou plutôt de l'enfant debout auprès de la déesse, qui elle-même a l'air d'une matrone, ne permet pas de supposer entre ces deux personnages un rapport tel que celui qui est généralement admis, et en particulier dans Théocrite, cité par M. Thiersch, entre Aphrodite et Adonis. M. Roulez a cru aussi reconnaître sur un beau bas-relief de terre cuite, malheureusement mutilé, Adonis et Vénus (4), et cette opinion ne me semble pas mieux fondée que la précédente. Un jeune homme nu, assis sur un siége, presse contre son sein, dans un tendre embrassement, une femme aussi presque entièrement nue; devant

(1) Millingen, *Anc. uned. mon.*, II, pl. XII; Thiersch, *Epochen der bild. Kunst*, S. 169 folg.; Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, p. 63.

(2) Un tableau (*Descr. des bains de Titus*, pl. XLIII), dans lequel on avait cru reconnaître Adonis prenant congé de Vénus, a été justement rapporté par M. Thiersch (*Diss. qua probatur vett. artificum opera vett. poett. carminib. optime explicari.* Mon. 1835, p. 21 sqq.) à Hippolyte et Phèdre. C'est ce qu'indique assez la présence de la nourrice, qui ne manque jamais à cette scène. S. Bartoli, *Pitt. ant.*, tav. VI; *Mus. Borb.*, VIII, tav. LII; XI, tav. II. A la place de la nourrice, sur les bas-reliefs qui représentent Adonis, se trouve parfois un vieillard auquel on donne le nom de Cinyras, et dans lequel je reconnaîtrais plutôt un pédagogue.

(3) Thiersch, *l. l.*, tab. V, p. 25 sqq. Son opinion a déjà été combattue par M. Engel, *Kypros*, II, S. 635.

(4) Roulez, *Mélanges*, III, n° 13; *Bull. de l'Académie de Bruxelles*, t. VIII, part. 2, p. 537 et suiv.

eux est Éros debout dans une vive agitation. Je ne découvre ici absolument aucune indication qui puisse nous engager à voir le mythe d'Adonis et de Vénus dans une scène érotique, qui s'explique assez d'elle-même, sans qu'il soit besoin de préciser les noms; je dirai plus : l'absence de toute indication caractéristique doit bien plutôt, ce me semble, nous mettre en garde contre un tel système d'interprétation (1).

Nous voyons donc que, sur les monuments de l'art gréco-romain, la représentation du mythe d'Adonis, toutes les fois qu'il se présente de manière à ne pouvoir être méconnu, nous en offre le trait caractéristique, je veux dire la mort prématurée du jeune homme aimé de la déesse. Cependant, sur les miroirs étrusques, le même sujet nous apparaît sous des traits tout différents, et ici, il faut l'avouer, le nom même d'Adonis, inscrit dans le champ, ne permet aucun doute sur l'objet de la composition. Il est vrai que M. Gerhard, dans son excellent *Recueil de miroirs étrusques*, a rapporté au mythe d'Adonis quelques miroirs sur lesquels le nom d'Adonis ne se lit pas; mais je crois pouvoir compter sur votre assentiment, si je conteste l'exactitude de cette explication.

Sur un de ces miroirs, qui se recommande par un beau dessin (Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. CXII), vous voyez au milieu un jeune homme entièrement nu, ayant le bras droit passé autour du cou d'une femme vêtue avec soin, parée d'un diadème et d'un collier; il est sur le point de lui donner un baiser, faveur qu'elle semble accorder par un geste de la main, qui commande la circonspection. A la gauche du jeune homme se tient Minerve, sans casque, il est vrai, mais reconnaissable à l'égide et au bouclier posé à terre (2), et sur lequel elle s'appuie de la main gauche, tandis que sa droite repose sur son genou. Elle jette sur les amants un regard étonné, même irrité.

(1) Je fais observer ici, en passant, qu'un tableau remarquable (S. Bartoli, *Pitt. ant.*, tav. III), que l'on rapportait d'ordinaire à la naissance d'Adonis, a été expliqué récemment par M. Braun (*Ann.*, XIV, p. 24 et suiv.), par la naissance d'Iacchus.

(2) Sur ce bouclier se trouve une inscription étrusque, qui ne semble point concerner le sujet du tableau.

Le même sentiment est exprimé sur le visage de la femme assise de l'autre côté : celle-ci est également vêtue d'un riche costume, parée d'un diadème et d'un collier; en outre, elle porte un sceptre. Vous avouerez que la présence de Minerve contrarie singulièrement ici l'explication de M. Gerhard. Il n'y a non plus aucun motif qui nous oblige à reconnaître dans la déesse assise la déesse du destin. Ce qui paraît avoir donné lieu à cette dernière interprétation, c'est un miroir, représentant les divinités de Delphes (*Mus. chius.*, tav. CVIII; Gerhard, *l. cit.*, Taf. LXXVII), sur lequel on voit une figure semblable, désignée sous le nom de *Muira;* il offre, d'ailleurs, quelque analogie avec le miroir dont il s'agit, dans la manière dont sont groupés les personnages; mais ici, la déesse se distingue de cette *Muira* en ce qu'elle est entièrement vêtue et qu'elle porte un sceptre. Au premier aspect, cette composition m'a paru appartenir aux représentations du Jugement de Pâris (1), sujet que l'on rencontre si fréquemment sur les miroirs, et je suis persuadé que la manière dont ce dernier mythe a été ici conçu, peut fort bien se justifier. En effet, qu'Aphrodite, suivant la tradition généralement suivie, ait obtenu la pomme, en promettant, en amenant à Pâris la belle Hélène pour épouse, ou que, suivant une autre tradition, elle ait gagné le prix de la beauté, en accordant elle-même ses faveurs à son juge, il y a tant de rapports entre ces deux versions (2), que nous pourrions nous en rapporter à un monument de l'art, lors même que nous manquerions de témoignages écrits. Mais Properce parle aussi d'un commerce amoureux d'Aphrodite avec Pâris (III, 28 [II, 32], 32 sqq.):

Ipsa Venus, quamvis corrupta libidine Martis,
Non minus in cœlo semper honesta fuit,

(1) Voyez-en l'énumération dans le mémoire de M. Gerhard : *Ueber die Metallspiegel der Etrusker,* S. 24 folg.

(2) Il suffit de rappeler le sens érotique qu'avait, chez les Grecs, la pomme, et l'action de la présenter, aussi bien dans les mythes que dans les usages de la vie commune. Intpp. *ad* Theocr., II, 120; V, 88; Virg. *Ecl.* III, 64; Bœttiger, *Ideen,* II, S. 250 folg.; *Opusc.*, p. 389 sqq.; Creuzer, *Auswahl Griech. Thongef.* S. 68 folg.; Engel, *Kypros,* II, S. 190 folg.

Quamvis Ida Parim pastorem dicat amasse,
Atque inter pecudes accubuisse deam (1).

Que cette tradition, telle qu'elle est représentée sur notre miroir, se trouve exprimée avec un caractère qui touche à la frivolité, bien que tout à fait dans les limites de la décence et sous une belle forme, on ne doit pas s'en étonner, surtout quand il s'agit d'un monument du genre de celui-ci. Il serait superflu de vous faire souvenir du grand nombre de miroirs offrant des images licencieuses et lascives, ou même obscènes, appliquées également à des sujets mythiques; ce qui s'explique assez par l'usage auquel ces miroirs étaient destinés (2). On comprend sans peine aussi combien ce mythe fournissait de riches données à une conception de cette nature, et c'est pour cela en effet qu'il se présente à nous sur d'autres monuments, bien que traité d'une manière un peu différente. On a déjà remarqué (3) que le mythe du Jugement de Pâris se rattachait étroitement aux καλλιστεῖα, à ces solennités publiques dans lesquelles on disputait le prix de la beauté, et qui étaient célébrées en plusieurs lieux de la Grèce (4). Cette idée se trouve clairement exprimée dans une belle peinture de vase (5), où, tandis qu'Hermès explique à Pâris l'objet de son message, les trois déesses se livrent avec empressement aux préparatifs de leur toilette pour la lutte qui va s'engager. Aphrodite se fait aider par Éros, Héra regarde dans un miroir, Pallas a déposé ses armes et se lave à une fontaine. Comme déjà ce sujet avait été traité dans un drame satyrique, cette circonstance avait dû

(1) Telle est la leçon des manuscrits, que l'on a voulu changer sans nécessité, de même aussi que par *deam* on a compris à tort *Œnone*. Voy. Klausen, *Æneas*, I, S. 31.

(2) Gerhard, *Ueber die Metallspiegel*, S. 34 folg.; *Etr. Spiegel*, S. 76.

(3) Preller, *Demeter und Persephone*, S. 347; Engel, *Kypros*, II, S. 179.

(4) Athen., XIII, p. 609 E, et p. 610 A; Schol. *ad* Hom. *Iliad.*, IX, 130; Mus., 74 sqq. Voy. Krause, *Gymn. und Agon. der Hellenen*, I, S. 35 folg. Dans une épigramme (*Anth. Palat.*, VI, 292), Priape est nommé comme arbitre. Au sujet de l'image de notre miroir, on peut fort bien faire souvenir qu'il y avait aussi des jeux où l'on disputait le prix du baiser. Theocr., XII, 30 sqq. et *ibi* Schol.

(5) *Bull. Nap.*, tav. VI; *Arch. Zeitung*, Taf. XVIII. Cf. la pl. XVIII du quatrième volume des *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, et Welcker, *Ann.*, XVII, p. 187 et suiv.

en faire ressortir le côté plaisant et badin (1). Lors donc que sur des monuments plus récents, le Jugement de Pâris nous apparaît travesti sous des traits obscènes, il faut en conclure que l'art se prêtait en cela à la luxure raffinée de l'époque (2).

Je crois avoir, par ces remarques, justifié mon interprétation. Permettez-moi d'ajouter encore un mot au sujet de la figure que l'on voit sur le manche de ce miroir. Vous n'avez sans doute pas oublié que ce même enfant ailé, à pieds de serpent, se trouve aussi sur le manche du miroir expliqué par M. Forchhammer, comme représentant la cession de l'oracle de Delphes à Apollon (3). Il y a seulement cette différence que, sur ce dernier miroir, l'enfant tient un dauphin dans chaque main, tandis que sur le miroir dont il est ici question, il saisit les branches fleuries qui courent le long de la bordure du miroir. M. Forchhammer a pris cet enfant pour le fleuve personnifié (*Delphiné-Python*), et il a cru reconnaître dans les fleurs qui paraissent sur notre miroir, le *Delphinium* des Grecs (4). Mais quand M. Forchhammer donnait cette explication, assurément pleine de sagacité, on ne connaissait encore que le manche seul du miroir (5), et je ne sais si depuis lors il n'a point changé d'avis. On doit, ce me semble, à cette interprétation, en substituer une plus générale. Ne conviendrait-il pas de voir dans cet enfant le Génie de la dispute? Dans l'un comme dans l'autre cas, il serait à sa place. Je m'en réfère, sur ce point, à votre jugement.

A l'égard du dessin de l'autre miroir (Gerhard, *l. cit.*, Taf. CXIII), qui, dans mon opinion, n'appartient pas au cycle

(1) Sophocle avait composé un drame satyrique sur ce sujet: Κρίσις ou Ἔρις, comme l'a remarqué Schœll, *Beitræge*, I, S. 235 folg.

(2) Voy. la pierre gravée (*Gall. di Firenze*, V, tav. XXII, 2) qui trouve son explication dans l'épigramme de Rufinus. *Anth. Pal.*, V, 35; cf. Alciphr., I, 39. A ces sujets se rattache aussi le hideux récit de Lampride, *in Heliogab.*, 5.

(3) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, II, pl. LX; Gerhard, *Etr. Spiegel*, Taf. LXXVI; Forchhammer, *Ann.*, X, p. 276 et suiv.; *Apollons Ankunft in Delphi*, Kiel, 1840.

(4) Forchhammer, *Apollons Ankunft*, S. 24 folg.

(5) Gerhard, *Etr. Spiegel*, Taf. XXIX, 15. M. Gerhard (*l. l.*, I, S. 94, n. 156) avait songé au plus ancien Éros.

des représentations d'Adonis, je puis résumer en peu de mots l'explication que j'en ai donnée ailleurs : il représente, à mon avis, la visite de Posidon à Tyro (1).

Ces deux images ainsi retranchées, restent encore quatre dessins de miroirs, représentant Adonis. Ici toute méprise est impossible; le nom même du personnage s'y trouve inscrit à la manière étrusque, ϟIИV†A, *Atunis*. Sur le premier (2), nous voyons *Adonis*, ϟIИV†A. et *Turan*, ИAΘV†. dans un tendre embrassement; de chaque côté est assise une de ces figures à dénomination énigmatique, comme on en rencontre si souvent sur les monuments étrusques; à droite, c'est une figure de femme tenant un style et une écritoire, OAИƎИϟ; à gauche, une figure d'homme, ΦϟIOJVᒣ, portant une lyre; derrière l'une et l'autre s'élève un cygne, le cou dressé en l'air (3).

Le second miroir, qui a été pour la première fois publié par vous (4), nous montre *Adonis* (A†VNIM) et *Vénus* (ИAЯV†) entre des branches de myrte, assis sur un lit, dans un embrassement intime; auprès d'eux on voit un oiseau: une caille à votre avis.

Sur le troisième miroir (5), Adonis (ϟIИV†A) est représenté très-jeune; il est assis et tient une houlette dans la main gauche (6); Aphrodite (ИAΘV†), une branche de myrte dans la main droite, se tient tout habillée devant lui; entre eux deux on remarque une ciste suspendue (7). Derrière Aphrodite

(1) *Archæologische Aufsætze*, S. 147 folg.

(2) Gerhard, *Etr. Spiegel*, Taf. CXI; *Ueber die Metallspiegel*, Taf. II.

(3) Depuis que le miroir dont il est ici question a été connu par la publication de M. Gerhard, on ne peut plus persister à donner les noms de *Castor* et de *Pollux* aux deux personnages accompagnés chacun d'un cygne. Les observations faites à ce sujet (J. de Witte, *Nouv. Ann.*, I, p. 510, note 5; Félix Lajard, *Ann.*, XIII, p. 229) n'ont aucune valeur. Je ne connaissais ce miroir que par une description; c'est mon observation qui a induit en erreur M. Lajard. J. W.

(4) *Mon. inéd. publiés par la sect. fr. de l'Inst. arch.*, pl. XII, 1. Voy. *Nouv. Ann.*, I, p. 509 et suiv.; Gerhard, *Etr. Spiegel*, Taf. CXIV.

(5) Inghirami, *Mon. etr.*, II, tav. XV; Gerhard, *Etr. Spiegel*, Taf. CXV. Voyez aussi Lanzi, *Saggio*, II, p. 226.

(6) Il semble qu'il ait été représenté comme berger. Theocr., I, 109; XX, 35 sqq.

(7) Gerhard, *Etr. Spiegel*, I, S. 67.

se montre une figure ailée, avec l'inscription A)IMtIƧ AƧAJ.

A notre sujet appartient, je crois, un miroir (1) sur lequel M. l'abbé Cavedoni a reconnu avec raison Adonis. On y voit un jeune homme nu, ayant la chlamyde sur le bras gauche, qui dans la main gauche tient un javelot, dans la droite une baie; à sa rencontre s'avance *Turan* (ИAϘVϯ), dans une vive agitation. Zannoni (2) a pris le jeune homme pour Arès, et a fait dériver le nom inscrit auprès de cette figure, ИV⊐A, du verbe αὔω; ce nom signifierait ainsi *celui qui appelle*, *le crieur* (3). Mais M. Cavedoni (4) a remarqué avec raison que ce surnom ne saurait convenablement s'appliquer à Arès comme amant d'Aphrodite, et, en reconnaissant ici Adonis, il explique le nom ИV⊐A par le mot grec Ἀῷ, nom qu'Adonis portait en Cypre. Vous en avez parlé (5). Il n'y a, ce me semble, ici, que l'emploi d'un nom particulier à certaine province, qui puisse nous arrêter, et cela, parce que la plupart des monuments semblables témoignent, d'ailleurs, que le nom, généralement usité, d'Adonis, avait aussi pénétré chez les Étrusques. La question se réduit donc à savoir si, sur le miroir, qui n'est pas des mieux conservés, la véritable inscription n'est point ИVtA.

Dans tous ces dessins de miroirs, nous voyons, il est vrai, *Adonis* et *Vénus* représentés comme un couple amoureux, sans signe d'une séparation prochaine; ils se montrent, sous des traits si peu caractéristiques, que le sujet de ces sortes de représentations resterait complétement incertain, si les inscriptions ne le faisaient connaître. Nul doute que la destination primitive des miroirs n'ait fait choisir de préférence, pour les dessins dont ils sont ornés, des sujets exprimant quelque volupté sensuelle, et que dès lors on n'ait aussi adopté par le même motif le mythe d'Adonis.

(1) Inghirami, *Lettere di Etrusca erudiz.*, tav. III.
(2) *Lett. di Etr. erud.*, p. 37 seg.
(3) Hom., *Iliad.*, XX, 51, αὖε δ' Ἄρης.
(4) *Bullett.* 1841, p. 139 et suiv.
(5) *Nouv. Ann.*, I, p. 549 et suiv.

Un dessin qui s'écarte entièrement de toute tradition connue, est celui d'un miroir (1) où se voit une femme assise sur un siége, sous lequel se trouve une ciste ou corbeille, et à côté un miroir. Cette femme est nommée dans l'inscription ΙΤΑΝΑΦΙΤ (*Tiphanati*), et présente, de la main droite, une colombe à un enfant ailé, qui veut la saisir aussi de la main droite, tandis qu'il pose sa gauche sur le siége. Et cet enfant, que l'on prendrait tout d'abord pour Éros, est nommé ΖΙΝVΤΑ (*Atunis*).

J'aurais dû, avant tout, dans cette suite de miroirs, mentionner le célèbre miroir du musée Grégorien (2), si l'explication que vous en avez donnée, pleine assurément de sagacité et développée par vous avec tant d'érudition (3), ne m'inspirait encore quelques doutes, même après votre second article, dans lequel vous avez défendu votre opinion (4). Je laisse de côté la question de savoir si l'art des Étrusques a subi, comme vous le pensez, une influence venue directement de l'Orient; cette question, pour être convenablement traitée, exigerait trop d'espace. Mais vous accorderez qu'en général, dans les œuvres de l'art étrusque, se manifeste une influence caractérisée et permanente de l'art grec, modifié sans doute par le génie étrusque, mais affranchi de tout élément oriental. Pour admettre qu'on ait désigné par un nom venu de l'Orient un héros, que les Étrusques appelaient du nom grec généralement adopté, comme le témoignent assez les monuments indiqués ci-dessus, il faudrait pouvoir justifier cette opinion et en trouver la raison dans des circonstances tout à fait particulières. Mais, dans la représentation dont il s'agit, une difficulté m'arrête tout d'abord : le nom VMAO, que vous expliquez par *Thamuz*, se montre au milieu d'un entourage tout à fait grec. Nous ne savons de Thammuz rien autre chose, sinon que c'était le même qu'Adonis; voilà tout ce que nous apprennent là-dessus les

(1) Gerhard, *Etr. Spiegel*, Taf. CXVI.
(2) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, II, pl. XXVIII.
(3) *Nouv. Ann.*, I, p. 512 et suiv.
(4) *Bull.* 1842, p. 149 et suiv.

traditions phéniciennes. Quant à la querelle de Proserpine et de Vénus au sujet d'Adonis, ce mythe a une couleur tellement hellénique, que nous pouvons sûrement en attribuer la conception aux Grecs, surtout quand nous ne possédons à cet égard que des témoignages grecs. Ici donc le nom phénicien serait doublement étrange. Vous avez vous-même cherché dans le grec l'explication des autres noms que l'on rencontre sur ce miroir. Je ne suis pas encore persuadé, je l'avoue, de la justesse de cette explication, et je trouve en général qu'il y a beaucoup d'incertitude dans le sens des noms que présentent les monuments étrusques, toutes les fois qu'on ne peut les rapportèr à des sujets connus de la mythologie grecque. Vous partez de cette opinion, qu'ici des épithètes caractéristiques ont été substituées aux noms propres, et c'est là ce qu'on a souvent admis aussi pour les vases peints. J'ai tâché de montrer que le nombre des exemples que l'on pourrait alléguer, doit être limité, et qu'il faut, sur ce point, user d'une grande circonspection (1). Il n'y a, ce me semble, sur les miroirs, d'autre épithète certaine que celle de ƎϽIИAᒧAϽ, Καλλίνικος (2), pour désigner *Hercule;* mais cette dénomination est bien différente de celles que vous avez admises. En conséquence, et par tous ces motifs, vous me permettrez de suspendre mon jugement à l'égard de ce miroir, et de dire : ἐπέχω (3).

Si nous consultons maintenant les peintures des vases, il ne s'en présente aucune que nous puissions, d'après une inscrip-

(1) *Archæol. Aufsætze,* S. 128 folg.

(2) Micali, *Mon. ined.*, tav. XXXVI, 3 e tav. L, 1; Raoul Rochette, *Memoire sur Atlas*, p. 58 et suiv.; Müller, *Arch.*, §. 396, 2; 410, 1.

(3) M. Gerhard a rapporté à Adonis (*Arch. Zeitung*, I, S. 153) un miroir du Vatican (*Mus. Greg.*, I, tab. XXVII, 2). M. Campanari (*Di un Specchio Volcente rappresentante il risorgimento di Adone*, Rome, 1840) en a fait de même d'un autre miroir (*Mus. Greg.*, I, tab. XXIII), sur lequel M. Gerhard (*Arch. Zeitung*, I, S. 156 folg.) reconnaît Pâris et Hélène. Je ne puis rien décider à l'égard de ces deux miroirs, n'en ayant point les dessins sous les yeux. — Ce dernier miroir pourrait représenter *Pélée* et *Thétis*, comme l'a cru l'auteur du texte explicatif du Musée Grégorien, M. Achille Gennarelli. Voir de Witte, *Bull. de l'Acad. royale de Bruxelles*, t. XI, part. I, p. 248-49. Cf. *Revue arch.*, II, p. 109. J. W.

tion certaine, appliquer à Adonis. On a dit qu'il serait bien étonnant que le mythe d'Adonis ne se montrât sur aucun vase peint (1). Mais qu'est-ce à dire? N'y a-t-il pas un nombre considérable de mythes que l'on trouve représentés sur d'autres monuments, et qu'on ne rencontre jamais sur les vases, et de même les vases ne nous fournissent-ils pas des sujets tout à fait inconnus dans une autre classe de monuments? Je suis loin assurément de nier que les vases peints puissent offrir le mythe d'Adonis; toutefois, je ne saurais guère voir dans l'espèce d'étonnement par lequel on voudrait faire entendre que ce mythe doit s'y rencontrer en effet, autre chose que l'expression d'un vœu, qui ne saurait écarter pour nous l'obligation d'apporter dans l'examen de cette question une juste sévérité. Je dirai plus encore : par cela seul qu'un mythe, d'ailleurs figuré sans équivoque sur d'autres monuments, ne nous apparaît pas sous un jour aussi clair sur les vases peints, il me semble que nous devons accorder aux traits caractéristiques du sujet un examen d'autant plus attentif. Souffrez donc que, parmi les peintures mentionnées par vous à l'occasion du mythe qui nous occupe, nous choisissions du moins les plus importantes, pour les soumettre à un examen plus approfondi.

La première de ces peintures appartenait autrefois à la collection Durand, et, grâce à votre bonté, je puis la publier ici (pl. M, 1845) : je le fais sans scrupule, dans un ouvrage qui n'est destiné ni à des enfants ni à des femmes (2). Permettez-moi de rappeler d'abord la description explicative qu'en a donnée M. Lenormant, description à laquelle vous avez accordé votre assentiment (3) :

« *Adonis* imberbe, assis sur un char, traîné par deux cy-
« gnes, a sur ses genoux *Vénus* entièrement nue, qu'il em-

(1) Roulez, *Mélanges*, III, 13, p. 14; *Bull. de l'Acad. de Bruxelles*, tom. VIII, part. 2, p. 536.

(2) On s'est cru obligé à ne donner ici que la *silhouette* du groupe obscène placé au centre. J. W.

(3) *Cat. Durand*, n° 115, p. 39 et suiv.; *Nouv. Ann.*, I, p. 511.

« brasse. Une draperie étoilée enveloppe le bas du corps « d'Adonis. En avant du char sont un *satyre* barbu et une « *nymphe* nue qui s'embrassent dans une attitude des plus « obscènes ; une panthère saute sur les jambes du satyre. Les « deux personnages de ce groupe ont des chaussures aux « pieds. *Bacchus-Orphée*, assis sur un rocher, ayant la partie « inférieure du corps couverte d'une draperie étoilée, pince « de la lyre. Plus loin est un *Silène* barbu, exprimant, par « ses gestes et par sa physionomie, l'impression que lui cause « le groupe de la nymphe avec le satyre : c'est sans doute « *Prosymnus;* il est muni d'un thyrse ; une peau de panthère, « nouée sur la poitrine, couvre ses épaules ; ses pieds sont « chaussés de bassarides. »

Je ne vois pas d'abord pourquoi le Silène, qui s'avance ici avec empressement vers le groupe du centre, prétendrait au nom de Prosymnus. Prosymnus appartient aux mystères de Lerne, où il joue un rôle qui ne convient nullement à la représentation que nous avons sous les yeux, laquelle se rapporte à l'amour des femmes. Nous ne connaissons d'ailleurs aucun autre Prosymnus que celui des mystères de Lerne, et il n'y a nul rapport, que nous sachions, entre lui et Adonis (1).

Je ne puis davantage admettre la dénomination de Bacchus-Orphée. Tout ce que vous avez fait valoir contre l'opinion de MM. Gerhard (2) et Welcker (3), pour justifier ces sortes de dénominations (4), ne m'a pas entièrement persuadé, je l'avoue. Et dans le cas dont il s'agit, le nom de Bacchus-Orphée me paraît plutôt de nature à embrouiller la question qu'à l'éclaircir. Il est rare, il est vrai, de rencontrer Dionysus jouant de la lyre; on le trouve cependant avec cet instru-

(1) Au sujet des mystères de Lerne et de Prosymnus, on peut consulter Preller, *Demeter und Persephone*, S. 210 folg.

(2) *Archæol. Intelligenzblatt*, 1836, S. 51.

(3) *Rhein. Mus.*, V, S. 136.

(4) *Cat. Magnoncour*, p. 35 et suiv.; *Élite céram.*, I, p. 246 et suiv.

ment sur le vase d'Archémore (1); particularité qui est suffisamment expliquée par le Διόνυσος Μελπόμενος (2). Je ne nie pas qu'Orphée, en tant qu'il est uni à Dionysus, et nommé comme le fondateur des mystères bachiques (3), ne désigne l'introduction, dans la religion de Bacchus, d'éléments empruntés au culte d'Apollon, et c'est aussi là ce qui est exprimé par le Dionysus Μελπόμενος; mais la dénomination que vous proposez ne se trouve point justifiée par ces rapprochements. En effet, nulle part ne se rencontre la pensée qu'Orphée doive être considéré comme un Bacchus transformé en héros, et si déjà, pour l'admettre comme prenant part au thiase bachique, parmi des satyres et des silènes, il est besoin d'une extrême circonspection, la difficulté est bien plus grande encore, s'il se montre avec cet entourage, comme le représentant du dieu même. L'associacion d'idées, précédemment indiquée, ne suffit pas à autoriser une semblable supposition; il faudrait encore démontrer que, chez les Grecs, cette idée avait été déjà expressément formulée. Je trouve aussi une difficulté nouvelle dans le rapprochement de Bacchus ou Orphée avec Adonis. La courte explication que vous avez donnée ne suffit pas à faire connaître de quelle manière vous concevez et justifiez ce rapprochement; peut-être devons-nous, à cet égard, attendre de vous de nouveaux éclaircissements; jusqu'à cette heure, ce point reste pour moi obscur, et je n'ose vous soumettre mes conjectures.

Si les doutes que je viens d'exposer ne sont point tout à fait sans fondement, nous sommes dès lors en droit de demander par quels motifs le couple amoureux, représenté sur un char tiré par deux cygnes, doit être pris pour Aphrodite et Adonis. Le seul attribut caractéristique qui s'offre ici, ce sont les cygnes. Sans doute Aphrodite se montre souvent avec

(1) Cf. aussi Millin, *Vases peints*, I, pl. LIII. Voyez le curieux bas-relief, dans Montfaucon, *Ant. expl.*, I, pl. I, 13; Winckelmann, *Mon. ined.*, 50; Gerhard, *Ant. Bildw.*, Taf. LXXXII, 1.

(2) Pausan., I, 2, 4; 31, 3.

(3) Lobeck, *Aglaoph.*, p. 645; Hœck, *Kreta*, III, S. 195 folg.; Creuzer, *Symbol.*, IV, S. 30 folg., 3e édition.

le cygne(1), et son char, comme celui d'Éros (2), est tiré par des cygnes(3); il est aussi vrai que, sur le miroir dont nous avons parlé plus haut, on voit deux cygnes à côté d'Aphrodite et d'Adonis (4), et que l'on peut s'autoriser de cet exemple. Mais ces oiseaux n'appartiennent pourtant pas exclusivement à Aphrodite : on sait que le cygne était aussi consacré à Apollon (5); et voilà pourquoi des cygnes sont également attelés à son char (6). Et quand nous trouvons précisément raconté qu'*Apollon enleva celle qu'il aimait*, *la nymphe Cyrène*, *sur un char tiré par des cygnes*, *pour la transporter en Libye* (7), rien dès lors ne semble plus naturel que de reconnaître dans notre couple amoureux *Apollon* et *Cyrène*.

Je dois nécessairement rappeler ici l'image si fréquemment reproduite sur un très-grand nombre de monuments de toute espèce, d'une femme transportée par les airs sur un cygne (8). Elle est représentée avec un voile, s'élevant en forme d'arc au-dessus de sa tête; elle vole sur un cygne au-dessus de la mer, tantôt seule(9), tantôt en compagnie d'Amours (10). Deux

(1) *Mus. Blacas*, pl. VII; *Arch. Zeitung*, II, Taf. XIV.

(2) *Mus. Borb.*, VII, tav. V; Philostr., *Imag.* I, 5; Claudian., *Epith.* 109 sqq.

(3) Horat., *Carm.*, III, 28, 14; IV, 1, 10; Ovid., *Met.*, X, 717 sqq.; Sil. Ital., VII, 441 sqq.; Stat., *Silv.*, I, 2, 143; III, 4, 22; Burmann, *in Anth. lat.*, I, p. 29. Les poëtes érotiques se servent aussi d'un char tiré par des cygnes. Propert., III, 2 (II, 3), 39; Ovid., *Ars Amat.*, III, 809 sqq.

(4) Gerhard, *Etr. Spiegel*, Taf. CXI.

(5) Voss, *Myth. Briefe*, XLIX folg., tom. II, S. 108 folg.; Creuzer, *Zur Gemmenkunde*, S. 107 folg. Cf. Müller, *Prolegg.*, S. 284 folg. Voir aussi la statue souvent reproduite de l'Apollon au cygne. Müller, *Arch.*, § 361, 3.

(6) Himer., *Ecl.*, XIII, 7; XIV, 10; Nonn., *Dionys.*, XXXVIII, 406. Il en est de même sur une médaille de Chalcédoine. Eckhel, *D. N.*, II, p. 412; Mionnet, *Descr.*, II, p. 422, 425.

(7) Pherecyd. *ap.* Schol. *ad* Apoll. Rhod., II, 503; Nonn., *Dionys.* VIII, 229. Sur un char tiré par des cygnes, Apollon sauve le fils de Cyrène, Aristée. Nonn., *l. cit.*, XXIV, 83 sqq.

(8) Müller, *Arch.*, § 378, 2; Panofka, *Terracotten*, S. 54 folg.

(9) Sur des monnaies de Camarina, Mionnet, *Descr.*, I, p. 222; figurines de terre cuite, *Cat. Durand*, n° 1627; Combe, *Descr. of anc. terrac.*, pl. 35, 72; Creuzer, *Abbild. zur Symbol.*, Taf. 53, 2; Bœttiger, *Kl. Schriften*, II, Taf. 3; sur un miroir, Middleton, *German. quæd. ant. mon.*, tab. XV; Inghirami, *Mon. etr.*, II, tav. XXXII; Gerhard, *Etr. Spiegel*, Taf. CX; sur des pierres gravées, par exemple, Stosch, *Gemmæ*, tab. 43.

(10) Sur des vases, Millin, *Vases peints*, II, pl. LIV; Dubois-Maisonneuve, *Introd.*

peintures de vases, remarquables par les détails de la composition, réclament surtout notre attention. Sur l'un (1), cette femme est représentée assise sur le cygne, et volant au-dessus de la mer; elle n'est pas seulement accompagnée de l'Amour : un jeune homme (2) la précède, tandis qu'à droite une jeune fille, et à gauche une autre jeune fille et un jeune Pan regardent avec admiration ce voyage aérien. La seconde peinture nous révèle le but de ce voyage (3) : le cygne dirige son vol vers Apollon assis près de l'omphalos; derrière le dieu se tient Hermès; Athéné, qui s'y montre aussi, est sur le point de se retirer. Vis-à-vis d'Apollon se tient un homme barbu, muni d'un sceptre, élevant la main comme pour avertir; derrière celui-ci paraît une figure de femme. D'après cette peinture, les rapports intimes qui existent entre la femme placée sur le cygne et Apollon, sont tout à fait hors de doute.

La femme assise sur un cygne est ordinairement nommée Aphrodite (4). M. Panofka (5), qui embrasse et fortifie encore cette interprétation (6), s'autorise d'une composition représentée sur un bas-relief de terre cuite du musée de Berlin. Cette composition se trouve sur deux fragments qui appartiennent à la même frise; au milieu on voit la figure ailée d'une femme habillée, tenant une branche de palmier; de chaque côté, une femme sur un cygne, accompagnée d'un Amour;

pl. XXIII; Millingen, *Vases de Coghill*, pl. XXI; en terre cuite, Panofka, *Terracotten*, Taf. XV und XVI.

(1) Gerhard, *Ant. Bildw.*, Taf. XLIV.

(2) Dans l'ouvrage de M. Gerhard, on en a fait un Pan; je croirais plutôt, avec M. Panofka, *l. l.*, S. 55, que c'est Mercure.

(3) Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. XXVII; Inghirami, *Vasi fitt.*, tav. CCXXXV.

(4) D'abord généralement on y a vu Léda. Dans la *Description des pierres gravées du duc d'Orléans*, I, p. 43 et suiv., on rapporte cette composition à l'apothéose d'une femme poëte. M. Raoul Rochette (*Mon. inéd.*, p. 224) y reconnaît *l'apothéose d'une initiée*. Cf. Creuzer, *Symbol.*, III, S. 518 (2e édit).

(5) *Terracotten*, S. 54 folg.

(6) Creuzer, *Abbild. zur Symbol.*, S. 23; Bœttiger, *Kl. Schriften*, II, S. 184 folg. M. Gerhard (*Prodrom.*, S. 93 folg.) y reconnaît Vénus-Libera. Cf. Panofka, *Mus. Blacas*, p. 24.

l'un tient une coupe, l'autre une corne à boire (1). Or, dit M. Panofka, puisque le cygne et le palmier indiquent Délos, c'est Délos qu'il faut considérer comme le but de ce voyage, et la déesse doit être évidemment l'Aphrodite de Délos (2), dont Thésée avait consacré la statue dans l'île de Délos (3). Vis-à-vis d'elle serait ici représentée Latone, qui, de même que Léda, avec qui elle serait identique, se trouverait convenablement placée sur le cygne, et, comme déesse de la nuit, présenterait une opposition naturelle à Aphrodite, la déesse du jour.

Tout cela me paraît fort incertain. Je ne m'arrête point à examiner les explications mythologiques, dans lesquelles, ce me semble, M. Panofka tient moins compte des idées des anciens, fondées sur des autorités constantes, qu'il ne cherche à y adapter ses propres idées, et je m'en tiens aux principes les plus simples et qui se présentent d'abord.

Le palmier et le cygne doivent se rapporter à Délos. A Délos, il est vrai, se trouvait le palmier sacré, sous lequel Latone avait enfanté les jumeaux (4), et sans doute cet arbre désigne assez souvent la terre de Délos (5); mais cela seul n'indique en aucune façon que le palmier fût un symbole généralement consacré à Apollon (6). D'ailleurs, sur le bas-relief, on ne voit point de palmier, mais seulement une palme aux mains

(1) Panofka, *Terracotten*, Taf. XV, XVI.

(2) Le passage d'Aristophane, cité par M. Panofka, *Thesm.*, 331 sqq.

εὔχεσθε τοῖς θεοῖσι.....
.......τοῖς Δηλίοις
καὶ ταῖσι Δηλίαισι

ne prouve rien, quant à une Aphrodite de Délos.

(3) Plutarch. *in Thes.*, 21; Paus., IX, 40, 2; Callimach., *Hymn. in Del.*, 307 sqq. Cf. de Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 76.

(4) *Comment. sur* Homère, *Hymn. in Apol. Del.*, 117; Spanh. *in Callimach. Hymn. in Del.*, 210; Voss, *Myth. Briefe*, III, S. 106 folg.

(5) Gerhard, *Ant. Bildw.*, Taf. LIX; *Élite céram.*, II, pl. XL, XLI.

(6) Dans le combat avec Python, on remarque des palmiers. *Élite céram.*, II, pl. I, A (voir *Archæol. Aufsætze*, S. 59), aussi bien que dans la dispute pour le trépied. Gerhard, *Neuerw. Denkm.*, n° 1587.

de la Victoire, et cette palme ne saurait, en aucune sorte, vouloir désigner la terre de Délos; autrement, il faudrait donc rapporter à Délos toutes les Victoires munies de palmes? De plus, nous avons bien connaissance d'un mythe qui représentait Apollon faisant chaque année le voyage de Délos, conduit par des cygnes (1), et nous voyons, en effet, ce dieu sur un vase peint, arrivant, porté sur un cygne, auprès du palmier sacré (2); mais nous ne savons pas (et c'est ce dont il s'agit ici) qu'une tradition semblable ait été appliquée à Latone et à Artémis. Quant à l'image d'Aphrodite, consacrée par Thésée, et que plus tard on montrait à Délos, nous savons seulement que c'était une petite statue de bois, ouvrage de Dédale, en forme d'hermès (3). M. Panofka remarque qu'à une époque où l'art s'était développé, presque toutes les divinités ont subi, dans la manière dont elles étaient représentées, des modifications essentielles, et qu'alors on s'est beaucoup écarté des statues de bois des temps primitifs. Cette assertion, d'abord, doit être, quant aux images objets du culte, étroitement restreinte; et puis, rien n'indique que l'Aphrodite de Délos ait été représentée assise sur un cygne. On en peut dire autant de Latone, et puisque l'opposition dans laquelle celle-ci est ici placée à l'égard d'Aphrodite ne repose que sur une combinaison d'hypothèses, nous pouvons y renoncer, d'autant mieux qu'à mon avis, il est fort possible que l'artiste, en opposant l'une à l'autre ces deux femmes, placées chacune sur un cygne, n'ait eu d'autre objet en vue que la symétrie de la composition, ainsi que le motif et l'ordonnance en forme d'arabesques de cette frise le font assez présumer (4).

(1) Müller, *Dor.*, I, S. 273 folg.

(2) Tischbein, II, pl. XII; *Élite céram.*, II, pl. XLII. Le mythe appartient proprement à Delphes (Müller, *Dor.*, I, S. 270 folg.), et il peut paraître douteux qu'il soit ici question de Délos.

(3) Plut. *in Thes.*, 20 (Ἀφροδίσιον); Callimach., *Hymn. in Del.*, 307 sqq. (ἱρὸν ἄγαλμα ἀρχαίης Κύπριδος); Paus., IX, 40, 2 (Ἀφροδίτης οὐ μέγα ξόανον· κάτεισι δὲ ἀντὶ ποδῶν ἐς τετράγωνον σχῆμα).

(4) Pour être complet, je citerai encore ici un bas-relief en marbre de la galerie de Florence. Gori, *Inscr. etr.*, I, tab. XIV. Au milieu est assise sur un rocher, auprès duquel croissent des épis et des fleurs, une femme d'un aspect matronal, avec deux en-

Ce n'est donc pas sans fondement, vous en conviendrez, que l'explication de M. Panofka ne me semble pas entièrement satisfaisante. Celle que propose M. Welcker (1), en reconnaissant ici Cyrène, offre aussi, je le sais, certaines difficultés; mais elles me paraissent de nature à pouvoir être plus aisément écartées. On objecte que ce dernier mythe, ne pouvant avoir pris naissance qu'après la fondation de Cyrène (2), est d'une date trop récente pour qu'on puisse espérer avec vraisemblance de le rencontrer sur les vases peints. Je crois pouvoir trancher cette difficulté d'une manière fort simple, en m'autorisant pour cela du vase d'Arcésilas (3). On sait aussi que c'est surtout en se rattachant à d'autres mythes que celui-ci a pu acquérir la valeur d'un mythe très-ancien. Toutefois, pour soutenir notre interprétation, force nous est d'admettre quelques variantes dans la tradition habituelle, et, avant tout, que Cyrène n'a pas été enlevée par Apollon, mais transportée auprès de ce dieu par un cygne : c'est là, du reste, une modification qui n'altère point les traits essentiels du mythe, et que, par conséquent, l'artiste a fort bien pu se permettre. Examinons plus attentivement la peinture de vase précédemment indiquée (4).

fants, dont l'un lui présente une pomme qu'il a tiré du giron de cette femme, où l'on voit des fruits; à ses pieds on remarque un agneau et un veau. A sa gauche est assise, sur un monstre marin, une jeune femme, ayant la partie supérieure du corps nue, et sur la tête un péplus qui forme la voûte. Ses pieds reposent sur les vagues. A gauche, nous retrouvons la femme sur le cygne, auprès d'un palmier, au pied duquel l'eau d'une source s'échappe, à côté d'une urne. Gori a vu, dans cette curieuse composition, les trois éléments, la terre, l'eau et l'air, et je ne sais point de meilleure interprétation à proposer. Les attributs de Cérès, que l'on remarque ici, ne nous permettent pas de songer à Latone et ses jumeaux. On peut admettre que la femme placée sur le cygne, quelle qu'en ait été la signification primitive, pouvait très-bien convenir à figurer la personnification de l'air.

(1) *Rhein. Mus.*, II, S. 498.

(2) Müller, *Orchom.*, S. 334 folg.; *Prolegg.*, S. 142 folg.; Thrige, *Res Cyrenens.*, p. 55 sqq.

(3) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, I, pl. XLVII; Micali, *Mon. ined.*, tav. XCVII; Inghirami, *Vasi fitt.*, tav. CCL. Cf. duc de Luynes, *Ann.*, IV, p. 56; Welcker, *Rhein. Mus.*, II, S. 501; V, S. 140 folg.; Kramer, *über Styl und Herkunft der bem. gr. Thongef.*, S. 54 folg.

(4) Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. XXVII; Inghirami, *Vasi fitt.*, tav. CCXXXV. Ces savants y ont vu l'apothéose d'Hélène.

Apollon est assis auprès de l'omphalos. Ce symbole devrait donc ici désigner, non pas Delphes, comme d'ordinaire, mais Cyrène. Or, je ne sais pas, je l'avoue, si l'on montrait aussi à Cyrène un omphalos; je sais seulement qu'il y avait là un antique trépied sacré (1); mais en d'autres lieux où s'était établi le culte d'Apollon, on avait aussi un omphalos, et on honorait Apollon assis sur l'omphalos ou bien à côté (2). Les figures accessoires peuvent également s'expliquer: Hermès, le conducteur, semble, pour exprimer l'importance de cet événement, faire quelque signe à la femme assise vis-à-vis de lui, et que nous pouvons prendre pour la nymphe locale; derrière Apollon on voit Athéné s'éloignant avec circonspection, tout en se retournant vers la scène; la chaste déesse ne veut pas être témoin de l'union des deux amants. Athéné Tritogénia n'est point ici déplacée; pour s'en convaincre, il suffit de se souvenir qu'on plaçait aussi Triton à Cyrène (3). Quant à l'homme barbu qui, appuyant le pied sur un rocher et élevant la main, adresse la parole à Apollon, on pourrait le prendre pour Posidon, s'il tenait, au lieu de sceptre, un trident (4); mais, à cause du sceptre, il faut reconnaître en lui Zeus, qui, sous le nom d'Ammon, était particulièrement honoré à Cyrène (5), et qui semble ici, comme Chiron dans Pindare, prédire à Apollon son union avec Cyrène (6).

Si l'interprétation la plus satisfaisante que l'on puisse donner de cette peinture est de la rapporter à Cyrène, il nous devient dès lors permis de reconnaître le même sujet sur l'au-

(1) Herodot., IV, 179; Diod., IV, 56; Müller, *Orch.*, S. 346 folg.

(2) Voyez des exemples dans Müller, *Antiquitates Antioch.*, p. 57 sqq.

(3) Müller, *Orchom.*, S. 348 folg.; Thrige, *l. l.*; p. 286.

(4) On a souvent, sur les vases peints, pris un homme portant un sceptre et poursuivant une jeune fille, pour Neptune et Amymone; c'est ainsi qu'a fait encore récemment M. Minervini (*Bull. arch. Nap.*, I, p. 14, 92). Il me semble qu'en pareil cas, d'après les indications que fournit le vase publié pour la première fois par M. le marquis Melchiorri (*Atti della pont. Accad. Rom. di Arch.*, VIII, p. 391 seg.; *Mus. Gregor.*, II, tab. XX, 1; Braun, *Ant. Marm.*, I, 6), il faut toujours reconnaître Jupiter dans le personnage portant un sceptre. Cf. *Arch. Zeitung*, I, S. 61 folg.

(5) Thrige, *l. l.*, p. 294 sqq.

(6) Pindar., *Pyth.*, IX, 26 sqq.

tre vase peint publié par M. Gerhard (1) : ici nous voyons Cyrène accompagnée d'un jeune Pan. L'union du culte d'Apollon et de celui de Bacchus ne se montre nulle part davantage qu'à Delphes ; les monuments de l'art le témoignent assez (2). Une remarquable peinture de vase, que vous avez fait connaître (3), nous montre Apollon devant un temple, assis sur l'omphalos, et tenant le laurier ; à côté de lui est la biche. Devant le dieu se tient une femme avec deux flambeaux, accompagnée d'Hermès ; derrière lui on voit une bacchante avec le thyrse, et un satyre qui danse. On ne peut ici méconnaître l'allusion à Delphes. Sur un autre vase peint, également publié par vous (4), nous voyons Apollon tenant une branche de laurier, assis à côté d'une femme, dont la partie supérieure du corps est à découvert, et vers laquelle il se tourne familièrement. A leurs pieds est assis un satyre qui joue de la flûte ; un autre satyre, couvert d'une nébride et armé d'un thyrse, s'approche d'un côté, et semble faire signe à une femme qui s'avance du côté opposé. Le sens de cette composition est éclairci par la présence d'Éros, qui se tient auprès d'Apollon, et s'apprête à le parer d'une couronne. Ainsi, de même que, sur le vase publié par M. Gerhard, Pan paraît à côté de celle qui est aimée d'Apollon, Apollon lui-même se montre ici à côté de celle qu'il aime, entouré du thiase bachique. Jetons maintenant un coup d'œil encore sur une autre peinture de vase du recueil de Tischbein (5). Apollon plane dans les airs, monté sur un cygne et jouant de la lyre, et se dirige près d'un palmier, vers une jeune fille qui tient une lyre dans sa main gauche, et tourne vers le dieu ses regards étonnés. A côté d'elle paraît un satyre armé d'un thyrse, qui présente une bandelette à Apollon ; de l'autre côté,

(1) *Ant. Bildwerke*, Taf. XLIV. Voyez *supra*, p. 364.

(2) Gerhard, *Ann.*, V, p. 188 ; Welcker, *N. Rhein. Mus.*, I, S. 3 folg. Cf. de Witte, *Cat. étr.*, p. 68 ; *Cat. Magnoncour*, p. 2 et suiv.

(3) *Élite céram.*, II, pl. XLV. Vase de la collection de M. le comte de Pourtalès. Dubois, *Cat. Pourtalès*, n° 127.

(4) *Élite céram.*, II, pl. LXVIII ; cf. Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. LVI.

(5) Tischbein, II, pl. XII ; *Élite céram.*, II, pl. XLII ; Müller, *Denkm. der alten Kunst*, II, Taf. XIII, 140.

on voit une jeune fille tenant une bandelette avec laquelle elle a, ce me semble, intention de prendre un lièvre placé tout près d'elle. C'est principalement cette dernière circonstance qui me porte à soupçonner aussi dans cette représentation un sens érotique. Il n'est pas besoin de vous faire souvenir ici que tel est en effet le sens du lièvre sur les monuments de l'art qui le représentent si fréquemment (1), et que, là même où il paraît comme attribut des thiasotes de Dionysus, dans les bois et les campagnes, il garde encore et toujours cette signification (2), de manière que la présence du lièvre rappelle aussitôt une idée érotique. Mais faut-il ici reconnaître Cyrène dans la jeune fille vers laquelle le cygne porte Apollon? Je n'oserais l'affirmer. Le palmier désignerait bien sans doute la Libye (3); mais je ne sache pas que la lyre soit un attribut convenable à Cyrène. En tout cas, nous pouvons établir comme certain que le cygne joue un rôle dans les aventures amoureuses d'Apollon, surtout lorsque nous rencontrons le dieu entouré du cortége habituel de Dionysus; particularité qui n'est pas difficile à expliquer, car le pur caractère, le caractère sérieux d'Apollon se rapproche de l'extravagance sensuelle et dissolue, inhérente au culte de Dionysus, là seulement où le dieu dépouille sa pudique sévérité.

Si, à la suite de ces observations, nous revenons à notre peinture de vase (pl. M, 1845), nous croirons être assez fondé à y reconnaître Apollon et Cyrène au milieu de thiasotes ba-

(1) Minervini, *Bull. arch. Nap.*, I, p. 104 seg.

(2) Voyez dans l'ouvrage de M. Creuzer (*Abb. zur Symb.*, Taf. VIII) la peinture de vase où, à côté de Dionysus, est assise une bacchante, de laquelle s'approche avec empressement un satyre; tout auprès est un lièvre. Il faut comparer surtout avec ceci la belle peinture de vase où, à côté d'Hermès, qui est sur le point de tuer Argus, des satyres jouent avec un lièvre (*Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, II, pl. LIX), allusion évidente au caractère érotique de l'aventure d'Io.

(3) C'est en effet ce qui a lieu, à mon avis, dans une peinture de vase (Gerhard, *Auserl. Vasenb.*, Taf. LXIX, LXX, 3, 4), qui nous montre, entre deux palmiers, un homme armé d'un arc et d'un carquois, luttant contre un géant. On ne peut guère, ce me semble, avec M. Gerhard (*l. l.*, I, S. 195 folg.) reconnaître dans cette peinture *Apollon* et *Tityus*; en la rapportant à *Hercule* et *Antée*, qui habitait la Libye (Gerhard, *l. l.*, II, S. 105), on est, ce me semble, plus près de la vérité.

chiques. Mais, direz-vous, quel est ce jeune homme qui joue de la lyre, et qui, par son air triste et sérieux, forme un contraste si frappant au milieu d'une scène toute de volupté? La réponse m'embarrasse beaucoup, et j'avoue de plus que cette circonstance n'est pas la seule qui m'ait inspiré des doutes à l'égard de l'interprétation que je viens de proposer. Sans doute, la volupté sensuelle, exprimée dans le tendre embrassement du couple amoureux, placé sur un char tiré par des cygnes, est bien éloignée de la choquante brutalité du satyre, et cette opposition se reproduit encore dans le cygne et la panthère; toutefois, cette expression de sensualité, quoique plus noble, et tout cet entourage, ne semblent guère convenir à Apollon. Ces difficultés, ces objections s'évanouissent, si l'on se borne à voir ici une scène purement bachique. Des dissolutions de cette nature, et plus grandes encore, n'étaient pas étrangères au culte de Bacchus (1); aussi, voyons-nous, sur les monuments de l'art, ce dieu paraître comme témoin de semblables scènes (2). Nous le trouvons formant lui-même avec son amante un groupe luxurieux; tantôt c'est lui qui repose sur son sein (3), tantôt il la tient elle-même sur ses ge-

(1) Gerhard, *Auserl. Vasenb.*, Taf. CLXXXV; *Ant. Bildw.*, Taf. CXI, 2; de Witte, *Cat. Durand*, n° 145.

(2) *Augusteum*, tab. CXIII; Gerhard, *Auserl. Vasenb.*, Taf. XCV und XCVI.

(3) Xenoph, *Symp.*, IX, 4: Ὁ Διόνυσος — ἐπεκαθέζετο ἐπὶ τῶν γονάτων, καὶ περιλαβὼν ἐφίλησεν αὐτήν (τὴν Ἀριάδνην). Les monuments de l'art s'accordent bien avec cette description d'une danse mimique. Voyez le vase peint publié par Millin, *Vases peints*, II, pl. XLIX; *Galer. myth.*, LX, 233. On peut comparer avec ce vase une pierre gravée (Eckhel, *Pierr. gr.*, pl. XXIII), et une médaille (Streber, *Num. gr.*, tab. IV, 3), dont les traits de ressemblance font croire qu'elles ont eu pour modèle un original célèbre. Je ne pense pas qu'on doive, avec Müller (*Arch.*, § 384, 5) et M. Streber (*l. l.*, p. 222 sqq.), à cause du célèbre miroir de Sémélé (*Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, I, pl. LVI; Gerhard, *Etr. Spiegel*, Taf. LXXXIII), reconnaître ici Sémélé; la composition, dans son ensemble, offre plutôt un caractère érotique, comme l'indiquent aussi d'autres monuments tout semblables. Voy. Buonarrotti, *Medagl.*, p. 437; Dumersan, *Description des médailles antiques du cabinet de M. Allier de Hauteroche*, pl. I, 2; Lasinio, *Mon. del Campo Santo*, tav. VI. Ainsi se montre encore Dionysus au milieu d'un cortége solennel, dans un char, reposant sur le sein de son amante. Visconti, *Mus. Pio Clem.*, IV, tav. XXIV; *Mus. Veron.*, p. LXXIII, 1; Buonarrotti, *l. l.*, p. 430.

noux(1), et il est aussi porté sur un char. Il est vrai, jamais, que je sache, ce char n'est tiré par des cygnes; mais cet oiseau, aussi bien que l'oie (2) (et vous savez que, sur les monuments, il est difficile de distinguer ces oiseaux l'un de l'autre (3)), était devenu un symbole de la volupté (4). De là vient qu'il se rencontre, non-seulement dans des scènes d'un caractère érotique et luxurieux (5), mais en particulier et surtout dans les mains de personnages bachiques, et toujours dans la même acception (6). Un artiste a donc pu, dans cette intention, donner à Dionysus un char tiré par des cygnes. Toutefois, en admettant que notre peinture ait simplement pour sujet une scène érotique s'appliquant à Dionysus, reste toujours la difficulté d'expliquer le jeune homme jouant de la lyre; mais, dans cette dernière hypothèse, ne pourrait-on pas aisément le prendre pour Orphée? Son air triste et sérieux, et l'éloignement qu'il témoigne pour la grossière volupté de cette orgie bachique, caractériseraient assez bien ce personnage. Ceci n'est certainement pas échappé à votre attention, et je suis fort porté à admettre, dans ses points essentiels, l'explication que vous avez donnée de cette figure.

(1) Sickler, *Almanach aus Rom*, II, Taf. 8; Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildw.*, S. 290, n° 290.

(2) Petron., *Sat.*, 137.

(3) Cf. Bœttiger, *Herc. in bivio*, S. 47 folg.

(4) Artem., IV, 83. De là des Amours avec des cygnes dans des compositions érotiques (Millin, *Galer. myth.*, XLV, 199; *Mus. Borb.*, V, tav. LI; Panofka, *Bilder ant. Leb.*, Taf. XII, 3), où un Amour joue avec un cygne, auprès d'un couple amoureux, qui se tient dans un embrassement passionné. Cf. *Bullett.* 1844, p. 40.

(5) Fréquemment dans des scènes de cette nature où figurent des femmes. Voyez Tischbein, III, pl. XXII, édit. de Paris; Dubois-Maisonneuve, *Introd.*, pl. XXIII; Gerhard, *Mysterienbilder*, Taf. VI, 10; Panofka, *Cab. Pourtalès*, pl. XXXII; *Ann.*, XII, pl. N; Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildw.*, S. 300, n° 731; Raoul Rochette, *Mém. de Numism.*, p. 21.

(6) C'est ainsi que, sur un vase qui représente Iréné comme amante de Dionysus, on voit un cygne sur le bras de la nymphe Érato. Otto Jahn, *Vasenb.*, Taf. II; Raoul Rochette, *Lettres arch. sur la peinture des Grecs*, première partie, pl. II. Cf. *Ann.*, XIII, pl. F a. Ainsi, dans un thiase bachique, l'Amour cherche à prendre un cygne. Panofka, *Cab. Pourtalès*, pl. XVII. Bœttiger (*Herc. in bivio*, S. 49 folg.) croit que le cygne ouait un grand rôle dans les fêtes de Bacchus.

Je fatiguerais trop votre patience, si j'entrais dans les mêmes détails au sujet des autres peintures de vases ; elles sont, d'ailleurs, de nature à ne pas demander un examen aussi détaillé : elles nous amèneraient sur un terrain où chaque pas me semble incertain. Il s'agit, en effet, d'une classe de compositions, auxquelles on s'est naguère attaché avec une prédilection toute particulière, parce qu'on les considérait comme ayant trait aux mystères ; plus tard, et toujours par le même motif, on s'en est éloigné avec une sorte de crainte. Elles appartiennent, d'après le style, à une époque relativement récente, et les sujets répondent aussi à cette manière de représenter un peu négligée et d'un caractère indécis. Ce sont toujours des femmes, souvent réunies en assez grand nombre et groupées de différentes manières ; et puis des ustensiles divers, en partie énigmatiques, les uns dans les mains de ces femmes, les autres disséminés autour d'elles. D'ordinaire, dans ces compositions, on voit de jeunes enfants ou hermaphrodites ailés, auxquels on donnait autrefois le nom de *génies des mystères* (1) ; très-souvent de jeunes hommes sont mêlés à l'action, de telle sorte que le sens érotique de la composition est tantôt évident, tantôt incertain. Quelquefois on a représenté des scènes de toilette de femme. Comme ces représentations, en raison de leur caractère indécis, embarrassent l'archéologue, il est certain que vous obtiendrez l'approbation des savants, toutes les fois que vous essayerez de les rapporter à un mythe connu ; cependant le plaisir d'être affranchi d'une pénible incertitude ne doit pas nous empêcher d'apporter un sérieux examen dans l'étude de ces sortes de compositions.

Occupons-nous d'abord d'une peinture de vase encore inédite, du musée Blacas (Pl. XXIII), dont vous avez eu la bonté de me communiquer les dessins (2). Au milieu est as-

(1) Bœttiger, *Vasengem.*, I, S. 156 folg. ; *Archæolog. der Malerei*, S. 224 folg. ; *Amalth.*, I, S. 354 ; Millin, *Mon. inéd.*, I, p. 122 ; *Vases peints*, I, p. 77 et suiv. ; Creuzer, *Symb.*, II, S. 108 ; Ritschl, *Ann.*, XII, p. 189.

(2) Il en a déjà été fait mention dans votre *Cat. Magnoncour*, p. 5 ; cf. Roulez, *Mélanges*, III, 13, p. 14 ; *Bull. de l'Acad. de Bruxelles*, t. VIII, part. 2, p. 536.

sise, sur un siége richement orné, garni d'un escabeau, une femme vêtue d'une tunique et d'un manteau, et parée d'un collier; son épaisse chevelure est entourée d'un diadème. Elle appuie négligemment la main gauche sur le dossier du siége, et, de la droite, elle tient devant elle un miroir. Au dessus d'elle voltige un enfant ailé hermaphrodite, qui tient des deux mains une guirlande de myrte. Devant elle est debout un jeune homme nu, à l'exception d'une chlamyde jetée sur son épaule gauche; il tient aussi une guirlande de myrte dans ses mains. Derrière lui, mais sur un plan un peu plus élevé, est une femme également vêtue d'une tunique et d'un manteau, la tête couverte d'une coiffe; elle tient un oiseau sur l'index de la main droite; à côté d'elle est placé à terre un calathus, duquel on voit sortir la partie supérieure d'un lécythus. De l'autre côté est placée, le dos tourné contre le siége, sur le dossier duquel elle appuie son coude, une femme qui tient dans la main gauche un éventail. Elle semble parler à une autre femme, assise sur un coffre, et qui lui présente une coupe; toutes deux sont habillées comme la femme qui porte un oiseau. Au-dessus de ces deux femmes, on remarque un coffret façonné en forme de temple, orné de figures (1), une sphéra et un petit vase à parfums.

Il y a une grande analogie entre cette peinture et celle d'un vase du musée de Berlin (Pl. XXIV), dont je puis, grâce à la bonté de M. Gerhard, mettre le dessin sous vos yeux (2). Elle est, quant au dessin, bien inférieure à la peinture, élégante et nette, du vase du musée Blacas, mais elle s'en rapproche beaucoup quant à la composition. Une femme riche-

(1) Nous voyons ornés de la même manière un coffret semblable (Gerhard und Panofka, *Neap. ant. Bildw.*, S. 315, n° 478) et un seau. Panofka, *Mus. Blacas*, pl. VIII.

(2) Gerhard, *Berlin's ant. Bildw.*, I, S. 258, n° 892. Au revers on voit un jeune homme nu, à l'exception de la chlamyde, tenant une bandelette et un seau, le pied appuyé sur un rocher; devant lui est une femme assise, qui tient dans la main droite un rameau, dans la gauche un coffret ouvert; entre les deux personnages est une sphéra. En haut est assis un Amour hermaphrodite tenant une couronne.

ment vêtue, qui porte sur son épaisse chevelure une espèce de *Polos* (1), est assise sur un siége, et tient de la main droite un petit lièvre sur ses genoux (2). Devant elle, est debout un jeune homme nu, à l'exception de la chlamyde, lequel tient dans la main gauche un coffret en forme de temple, et, de la droite, présente à la femme assise une couronne. Derrière celle-ci se tient une femme, la tête couverte d'une coiffe : elle appuie son pied droit sur un rocher, et, de la main droite, elle montre le jeune homme; dans la gauche, elle tient un tympanum. Au-dessus de la femme assise, plane, en descendant vers elle, un Amour hermaphrodite qui porte une bandelette. De chaque côté, dans la partie supérieure du tableau, est assise une femme en coiffe; l'une tient un miroir, l'autre, l'oiseau déjà précédemment indiqué.

Vous rapportez ces images à *Adonis et Aphrodite entourés des Charites*. Pour appuyer cette interprétation, on peut citer le vase peint récemment publié, représentant le Jugement de Pâris. Aphrodite y est également représentée assise, avec un lièvre sur ses genoux (3). Par une erreur difficile à comprendre, le judicieux M. Minervini (4) avait pris cette figure pour Héra; mais sûrement, vous partagerez l'opinion de M. Gerhard (5), qui a rectifié cette erreur, en substituant le nom d'Aphrodite à celui d'Héra. Du reste, si je suis loin de nier la possibilité de votre explication, je ne vois non plus absolument rien qui oblige de quelque manière à l'admettre. Rien ici, rigoureusement parlant, ne caractérise Adonis; aucun attribut particulier ne distingue non plus Aphrodite; car tous les attributs que

(1) Une semblable parure de tête n'est pas rare dans les terres cuites. Avolio, *Delle ant. fatt. di argilla*, tav. XI, XII. Cf. Panofka, *Cab. Pourtalès*, pl. II.

(2) Ne serait-ce pas un jeune homme avec un lièvre dans son giron, qui serait représenté sur le vase décrit par MM. Gerhard et Panofka (*Neap. ant. Bildw.*, S. 282 folg., n° 969)?

(3) *Bull. Nap.*, I, tav. VI; *Arch. Zeitung*, II, Taf. XVIII. Cf. les *Mon. inéd.*, tom. IV, pl. XVIII.

(4) *Bull. Nap.*, I, p. 104 seg.

(5) *Arch. Zeitung*, II, S. 290 folg.

nous voyons ici n'ont rien qui sorte du cercle de la vie commune, et qui ne puisse convenir à toute autre femme aussi bien qu'à Aphrodite.

Le lièvre, comme nous avons déjà vu, a, en général, une signification érotique; il ne désigne pas seulement Aphrodite: il exprime l'intention érotique de toute la composition. Le miroir est sans doute un attribut d'Aphrodite (1), et se trouve souvent dans ses mains; mais il ne lui a été consacré que parce qu'il est le meuble le plus indispensable de la toilette, et, comme tel, désigne, entre les mains de toute femme, le désir de plaire. De même, l'oiseau, que l'on a pris pour l'iynx (2), ou aussi pour une colombe (3), convient assurément à Aphrodite, mais non pas d'une façon exclusive. On voit, en effet, fort souvent des oiseaux, servant de jouet, aux mains des jeunes gens en général, et surtout des femmes; elles s'en font un passe-temps innocent et agréable (4), et l'on conçoit dès lors que quelquefois des oiseaux soient offerts aussi

(1) Cf. Philostr., *Imag.*, I, 6, et sur ce passage les réflexions de M. Jacobs, p. 246; Athen. XV, p. 687 C. Sur une inscription, publiée par M. Orelli, nº 1279 : VENEREVM SPECVLVM; Gerhard, *Etr. Spiegel*, I, S. 75.

(2) Ritschl, *Ann.*, XII, p. 189. Quant à l'iynx, voyez ce que j'ai dit sur cet oiseau dans les *Ann.*, XIII, p. 284. Je profiterai cependant de cette occasion pour rectifier une erreur que j'ai commise à ce sujet. Sur le vase peint de Naples (*Mus. Borb.*, I, tav. XXXV; Millingen, *Vases grecs*, pl. LX), est représenté, non l'iynx, mais un héron, ἐρωδιός. Cet oiseau était consacré à Aphrodite; il était un heureux présage pour toutes les entreprises nocturnes. Schol. *ad* Hom. *Iliad.*, X, 274; Etym. M. *v.* Ἐρωδιός : ce qui a servi à Schneidewin (*Beitræge*, S. 106 folg.) à rétablir et à expliquer heureusement un fragment d'Hipponax :

ἐγὼ δὲ δεξιῷ παρ' Ἀρήτην
κνεφαῖος ἐλθὼν ῥωδίῳ συνηυλίσθην.

Mais le héron est aussi consacré à Athéné (Homer., *Iliad.*, X, 274 et Schol.; cf. Eustath., *ad l. l.*), et nous le voyons placé auprès de cette déesse, sur un vase publié par M. Gerhard (*Etrusk. und Kamp. Vasenb.*, Taf. I), et, ce semble, aussi sur un autre du recueil de Tischbein, IV, pl. IV [XXIV]; *Élite céram.*, I, pl. LXXI.

(3) Plut., *De Is. et Osir.*, p. 379 D; Schol. *ad* Apoll. Rhod., III, 541. Cf. Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, p. 261.

(4) Catull., II; Martial., I, 7, et *ibi* Intpp. Et aussi sur des vases peints, par exemple, Panofka, *Bilder. ant. Leb.*, Taf. XIX, 8; Inghirami, *Vasi fitt.*, tav. CLXXIV; Gerhard

comme dons d'amour (1). On en peut dire autant du calathus (2), qui renferme tantôt le travail de la laborieuse ménagère (3), tantôt, comme ici, des objets de toilette (4), ainsi que du coffre dans lequel étaient conservés des habillements et autres choses semblables (5); ces deux objets conviennent également à toutes les femmes, aussi bien que le coffret à toilette (6), la sphéra (7), l'éventail (8) et le vase à parfums (9).

Rien de tout cela n'appartient donc de préférence à Aphrodite, et cette circonstance suffit déjà pour exciter nos doutes; mais il en est une autre d'un plus grand poids encore. Les compositions que nous avons prises comme exemples, se rattachent en effet à une classe de peintures très-considérable, dont elles ne peuvent être aisément isolées. Nous y rencontrons toujours les mêmes figures, dans le même cos-

und Panofka, *Neapels ant. Bildw.*, S. 274, n° 1414; Gerhard, *Berlin's ant. Bildw.*, S. 249, n° 856. On voit de même une femme placée dans un édicule, et tenant un oiseau et un miroir. Inghirami, *Vasi fitt.*, tav. XLII.

(1) Tischbein, II, pl. XX; IV, pl. XLIX; *Élite céram.*, I, pl. XXIX B. Cf. Gerhard und Panofka, *Neap. ant. Bildw.*, S. 356 folg., n° 51.

(2) Bœttiger, *Vasengem.*, III, S. 40 folg.; Tischbein, IV, pl. XXXI, XLVII; d'Hancarville, I, pl. IX; Panofka, *Bild. ant. Leb.*, Taf. XIX, 1.

(3) Voir les Fileuses, dans Tischbein, I, pl X; IV, pl. I; Stackelberg, *Græber der Hell.*, Taf. XXXIV; Panofka, *Ueber verlegene Mythen*, Taf. V. Je reconnais dans ce dernier sujet Hermès devant Calypso. Voir *Zeitschr. für Alterhumsk.*, 1840, S. 1279 folg.

(4) Ainsi, par exemple, un éventail. Passeri, I, tab. XXIV; d'Hancarville, IV, pl. XXVII; Inghirami, *Vasi fitt.*, tav. CLXXIV; d'Hancarville, II, pl. XXVIII; Gerhard und Panofka, *Neap. ant. Bildw.*, S. 313, n° 488.

(5) D'Hancarville, II, pl. XXVIII; IV, pl. XIII; Tischbein, II, pl. XV; Millingen, *Vases grecs*, pl. XVIII; *Vases de Coghil*, pl. XXX; Gerhard, *Etr. Spiegel*, I, S. 64. Il n'est pas rare non plus de voir des femmes qui sont assises sur des coffres de cette espèce. *Élite céram.*, I, pl. XXIX, B; Gerhard, *Mysterienbilder*, Taf. IX.

(6) Assez souvent en forme d'édicule. D'Hancarville, III, pl. V; Gerhard, *Mysterienbilder*, Taf. VI, IX; Panofka, *Bilder. ant. Leb.*, Taf. XI, 7; Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildw.*, S. 279 folg., n° 1485; S. 315, n° 478.

(7) Des femmes jouant avec la sphéra. Inghirami, *Vasi fitt.*, tav. CCIV; Panofka. *Bilder ant. Leb.*, Taf. XIX, 8.

(8) Cf. Bœttiger, *Sabina*, Bd. II, S. 219 folg.

(9) Panofka, *l. l.*, S. 43.

tume, avec les mêmes attributs; elles offrent seulement beaucoup de variété, quant au nombre et à l'ordonnance; mais en somme, c'est toujours évidemment quelque scène de toilette ou d'amour. Il est donc impossible, ce me semble, de dire que l'on doive ici, en général, reconnaître Aphrodite et Adonis, ne serait-ce que parce que souvent plusieurs jeunes gens sont à la fois représentés dans un rapport semblable, et que cependant toutes ces compositions forment un ensemble si compacte, qu'on ne saurait en détacher quelques-unes en particulier. Il me paraît évident qu'on n'a pas eu ici d'autre objet que de représenter des scènes de la vie commune; on l'a fait, il est vrai, sous une forme saisissante, énigmatique, constamment reproduite, de telle sorte qu'on ne peut guère, ce semble, rejeter l'opinion de ceux qui ont pensé qu'il y avait là quelque allusion aux mystères, et cette opinion a été en effet relevée depuis peu et appuyée par M. Ritschl (1). Il se peut que vous penchiez à croire que le mythe d'Adonis et Aphrodite a fourni l'idée de ces sortes de tableaux; mais cette conjecture me paraît manquer de preuves suffisantes (2). Je n'ai aucun moyen d'examiner dans son ensemble cette classe de vases peints, et je dois, en conséqence, me borner aux observations générales que je viens de vous exposer; mais j'aurai atteint mon but, si par là je vous donne occasion de soumettre ces compositions à une étude complète et approfondie.

Il n'est pas nécessaire, ce me semble, d'examiner l'une après l'autre les peintures de vases que vous avez rapportées au mythe d'Adonis (3); il faut aussi l'avouer, je ne possède pas

(1) Ritschl, *Ann.*, XII, p. 185 et suiv. Cf. aussi Gerhard, *Mysterienbilder*, Stuttg., 1839.

(2) Ce n'est pas assez que les fêtes d'Adonis fussent célébrées en particulier par les courtisanes (Diphil. *ap.* Athen., VII, p. 292 D; Meineke, *Frag. Com. gr.*, IV, p. 395; Aristæn., *Epp.*, I, 8; Alciphr., *Epp.*, I, 37) quoiqu'elles eussent souvent le nom d'Adonis à la bouche. Alciphr., *Epp.*, I, 39; Aristæn., *Epp.*, I, 8; Lucian., *Dial. Mer.*, 7.

(3) Voir en particulier *Cat. Magnoncour*, p. 5. Deux représentations du même genre ont été publiées par M. Ph. Gargallo-Grimaldi dans le tome XV des *Annales*, pl. A, B.

pour cela les ressources nécessaires. Ces peintures, d'ailleurs, du moins en partie, ne sont pas aussi spécieuses que celles que nous venons de passer en revue, et dans lesquelles cette circonstance que trois femmes paraissent comme suivantes occupées autour de leur maîtresse, permet aisément de recourir, pour l'explication du sujet, à Aphrodite et aux Charites. A ce propos, je citerai une autre peinture de vase du musée de Berlin (1), dont je puis vous communiquer un dessin (2).

La peinture intérieure de cette coupe nous montre une femme richement parée, assise sur un siége; elle tient dans sa main droite cet objet énigmatique semblable à une échelle (3), et ses yeux se portent sur un jeune homme nu, à l'exception de la chlamyde, qui couvre son épaule gauche; celui-ci présente à la femme un miroir, et porte dans la main gauche un bâton noueux. Devant elle se tient une femme plus simplement vêtue, qui lui présente, de la main gauche, une bandelette et une coupe, de la droite une couronne. Aux deux côtés extérieurs de la coupe est représentée une femme formant un groupe avec un Amour hermaphrodite; d'un côté, l'Amour est devant elle, tenant une couronne et une grappe de raisin, tandis qu'elle lui présente une coupe, et tient dans la main gauche abaissée un éventail; auprès d'elle, on distingue une branche de laurier ou de myrte. De l'autre côté, l'Amour, ayant plutôt l'air d'un jeune homme que d'un enfant, est assis à côté d'elle et lui offre une couronne; il tient dans la main gauche un petit sceau (4); quant à la femme, elle lui présente une coupe; entre

(1) Gerhard, *Berlin's ant. Bildw.*, S. 278 folg., n° 995.

(2) On a jugé qu'il était inutile de faire graver ce sujet, qui n'offre pas de variantes remarquables. J. W.

(3) Tischbein, II, pl. XL; IV, pl. LIV; Millin, *Vases peints*, II, pl. XVI, LVII. Voyez, sur la signification non encore précisée de ces échelles, Müller, *Arch.*, § 430, 1; Gerhard, *Etr. Spiegel*, I, S. 39; Raoul Rochette, *Deuxième Mém. sur les ant. chrét.*, p. 87 et suiv. — Voir les réflexions de Millingen, *Ann. de l'Inst. arch.*, XV, p. 86 et suiv.), qui reconnaît avec raison dans cet objet un instrument à tisser (κτείς). J. W.

(4) Cet objet se montre fréquemment, non-seulement à la main des Satyres (Tischbein, I, pl. XXXIV, XXXV; II, pl. XIII; IV, pl. XLII) et des Bacchantes (Tischbein,

eux deux est une sphéra. Prendre ces deux femmes pour les deux Charites qui manquent dans la peinture intérieure, me semble extrêmement hasardé : évidemment, elles ne servent point de complément à cette composition ; elles paraissent ici comme figures principales d'une composition indépendante, et chaque fois, avec des nuances diverses.

Il en est de même du vase de la collection Beugnot (1), que vous avez expliqué, et dont je vous dois le dessin. Le côté antérieur nous offre une de ces scènes de bain, si fréquentes sur les vases, mais représentée d'une manière particulière. Devant un bassin reposant sur un tronçon de colonne dorique, se tient une femme entièrement nue, parée d'un collier et de joyaux aux bras et aux jambes ; elle se verse, d'un lécythus, des essences sur la main ; derrière elle, on voit un siége (2) sur lequel sont placés ses vêtements ; debout devant elle, une femme tient à la main une couronne radiée ; son riche costume et le voile brodé qui la distingue semblent lui assigner un rang plus élevé que celui de servante. A côté d'elle est assise une femme plus simplement habillée, et qui paraît, dans son discours, faire allusion à la baigneuse ; auprès d'elle est placée une hydrie. Audessus de la baigneuse, on voit Éros, qui, de la main droite, tient une couronne suspendue sur sa tête, de la gauche une branche de laurier ou de myrte ; à côté de lui est assise une femme qui relève, de la main droite, le bord de son vêtement. Vous avez vu, dans cette peinture, la toilette d'Aphrodite. Je ne crois pas que l'on puisse opposer à cette explication des raisons décisives ; mais, eu égard au grand nombre de peintures

III, pl. XXXVIII, XL ; Gerhard, *Ant Bildw.*, Taf. LVII, 3), mais aussi dans des scènes de toilette (Tischb., IV, pl. XXXI) et des représentations érotiques (Panofka, *Cab. Pourtalès*, pl. X ; *Mus. Blacas*, pl. VIII).

(1) *Cat. Beugnot*, n° 8, p. 12 et suiv.—Cf. Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, pl. XLIX A. Ce savant reconnaît dans cette peinture la toilette d'Hélène. Cette toilette est représentée sur un beau miroir étrusque de la collection de M. le comte de Pourtalès. *Cat. Durand*, n° 1969 ; et sur un autre qui vient d'être publié par M. Gerhard, *die Schmückung der Helena*, Berlin, 1844, in-4°. Cf. Gerhard, *Etr. Spiegel*, Taf. CCXI folg., où l'on trouvera plusieurs sujets de la toilette d'Hélène. J. W.

(2) Cf. le vase peint dans la dissertation de Creuzer, intitulée : *Ein alt Athen. Gefæss.*

de vases semblables (1) qui se rapportent à la vie commune, il me semble que nous manquons ici de motifs concluants pour détacher de la classe à laquelle elle appartient, la peinture dont il s'agit.

Examinons maintenant le revers. Sur un coffre, comme nous l'avons déjà vu (Pl. XXIII) est assise une femme en conversation animée avec un jeune homme nu, qui s'appuie sur un bâton, sur lequel il a posé sa chlamyde ; il tient élevée dans sa main droite une couronne. Un Amour hermaphrodite tenant une coupe, est placé au-dessus de la femme assise, derrière laquelle se tient une autre femme qui relève des deux mains le bord de son vêtement. A terre est une sphéra. Vous reconnaissez ici Adonis et Aphrodite. Mais si j'adopte l'explication que vous avez donnée pour le côté antérieur du vase, je rencontre là même une difficulté pour celle du revers. En effet, d'après la première explication, on suppose qu'Aphrodite doit être caractérisée, dans le second cas, de la même manière que dans le premier. Il n'en est rien cependant, et nous ne voyons ici que deux femmes en costume ordinaire. L'attribut si caractéristique de la couronne radiée manque totalement. Adonis n'est pas mieux désigné, et je ne vois ainsi nul motif de mettre cette peinture dans un rapport immédiat avec celle du côté antérieur, et de l'appliquer à Adonis. Elle me semble bien plutôt se rapporter, dans son objet, à la vie commune.

Nous devons une attention plus particulière à un troisième vase du musée de Berlin (pl. XXIV *bis*), ne serait-ce qu'à cause de l'endroit où il a été trouvé (2). Il vient en effet d'Athènes, et le style de ce vase, comme vous le voyez par le dessin ci-joint, malgré quelque négligence dans l'exécution, trahit cette fi-

(1) Passeri, I, tab. XXX, XXXII, XXXVII, XXXIX ; d'Hancarville, II, pl. XXVIII ; IV, pl. XIII ; Tischbein, II, pl. XII, XV, XXI ; IV, pl. XXX, LIV, LV ; Millin, *Vases peints*, II, pl. IX ; *Mon inéd.*, I, pl. XV ; Gerhard, *Mysterienbilder*, Taf. VII ; Panofka, *Cab. Pourtalès*, pl. XXIX ; Stackelberg, *Græber der Hellenen*, Taf. XXXVI ; Raoul Rochette, *Mém. de Numism.*, p. 19 et suiv.

(2) Gerhard, *Berlin's ant. Bildw.*, I, S. 237 folg., n° 804. M. Gerhard appelle aussi l'attention sur la forme curieuse du vase.

nesse, cette simplicité, cette grâce noble, qui, même dans des productions inférieures, distingue surtout l'art attique. Nous nous trouvons ici sur un tout autre terrain que lorsqu'il s'agissait des vases exécutés dans la basse Italie à une époque récente. Il n'y a point ici d'Amour hermaphrodite; aucune trace de ce luxe et de cette volupté sensuelle que nous observions tout à l'heure; tout est ici simplicité et pureté. Une jeune fille, simplement vêtue, se tient, dans un maintien pudique, la tête un peu penchée, devant un jeune homme, et porte sur ses mains une bandelette. Le jeune homme est vêtu d'un manteau, qui laisse à découvert le sein et le bras droit; il présente à la jeune fille un miroir qu'il tient élevé à la hauteur de sa tête; derrière lui est un siége. Vient ensuite une femme enveloppée dans un ample manteau; de la main droite, elle présente une fleur à la jeune fille. De chaque côté, une colonne dorique encadre cette scène. Au revers de cette peinture, on voit une jeune fille qui, dans la main gauche, porte un coffret et une bandelette; elle est placée vis-à-vis d'une femme tout enveloppée dans un manteau; en haut, on voit une bandelette et un objet peu distinct: suivant M. Gerhard, ce serait une corne d'abondance. Sur le col du vase sont représentées deux figures, enveloppées de manteaux, l'une en face de l'autre.

On ne peut méconnaître le sens érotique de la scène principale; mais rien n'indique qu'il soit ici question de personnages mythologiques: rien en particulier qui ait trait à Adonis et Aphrodite. L'expression qui caractérise cette composition nous défend même d'admettre rien de semblable. La pudique timidité avec laquelle la jeune fille accueille la demande du jeune homme, convient sans doute à une chaste vierge athénienne, mais non sûrement à Aphrodite dans ses rapports avec Adonis; le geste encourageant de la mère ou de l'amie qui présente une fleur, forme un trait charmant dans une scène de famille athénienne, et ne conviendrait pas davantage à ce mythe. Je suis donc obligé de me ranger à l'avis de M. Gerhard, qui n'a vu autre chose, dans ce tableau, qu'une scène de famille.

Telles sont les observations que j'ai cru pouvoir vous sou-

mettre, au sujet des peintures de vases les plus remarquables que vous avez rapportées au mythe d'Adonis. Je ne me permets aucun jugement sur la curieuse peinture de vase décrite par M. Schulz (1); mais reconnaître dans cette peinture Adonis et Aphrodite, c'est contredire, ce me semble, la description même qu'on en a donnée.

Avant de terminer, permettez-moi quelques mots encore sur une peinture de vase, que M. Creuzer rapporte moins à Adonis qu'à la fête d'Adonis (2). Vous vous êtes rangé à cette opinion (3), et M. Creuzer a surtout opposé votre autorité à l'explication que j'ai donnée de cette peinture (4), et qui s'écarte de la sienne (5). Cela m'oblige à vous faire connaître brièvement sur quoi je me fonde.

Sur un très-joli vase peint de la collection de Carlsruhe (Pl. N, 1845), nous voyons une femme dont le vêtement, jeté légèrement autour d'elle, laisse le corps presque entièrement à découvert; elle se tient sur une échelle, et, se penchant un peu en avant, elle présente à Éros un vase que saisit celui-ci; entre eux deux, on voit un vase à terre, et derrière Éros, un troisième vase rempli de fruits. De chaque côté se tient une femme habillée, qui fait un geste de surprise. L'ornement de tête des trois femmes se distingue par une parure de pommes d'or.

M. Creuzer reconnaît ici Aphrodite, éveillée de son sommeil et tout effrayée par la nouvelle de la blessure d'Adonis; elle se montre, en conséquence, dans un costume des plus négligés; elle cueille des pommes en présence des Heures et d'Éros, action qui se rapporte aux préparatifs de la fête d'Adonis.

(1) Schulz, *Bullett.*, 1842, p. 57 et suiv. Voyez aussi ce que le même savant dit d'un autre vase, p. 33.

(2) Creuzer, *Auswahl griech. bem. Thongef.* Taf. VIII, S. 66 folg.; *Symb.*, II, S. 482 folg., 3e édit.

(3) *Cat. Beugnot*, p. 14; *Élite céram.*, I, p. 85.

(4) V. *Zeitschr. für Alterthumsk.*, 1841, S. 982 folg.

(5) Creuzer, *Symb.*, IV, S. 780 folg. M. Welcker (*Rhein. Mus.*, VI, S. 632) ne paraît pas se fier entièrement à l'explication de M. Creuzer; M. Urlichs (*Jbb. des Rhein. Vereins*, II, S. 59) la désapprouve formellement.

Deux objections principales, sans parler de plusieurs choses secondaires, me paraissent pouvoir être élevées contre cette explication. Rien, dans cette peinture, ne fait allusion à Adonis. En admettant même que nous ayons sous les yeux Aphrodite et Éros qui cueillent des pommes, c'est là un fait si ordinaire, que, sans une indication particulière, on ne saurait en aucune façon songer à Adonis, et cette indication manque ici. L'action de cueillir des fruits n'a rien qui soit particulier au culte d'Adonis. Mais ce sont là, dit-on, les jardins d'Adonis, savamment expliqués par M. Creuzer; des semences dans des pots, qui poussaient à l'aide de moyens artificiels, et qui se fanaient bientôt après. Cette circonstance est le trait caractéristique de ce fait; mais elle ne saurait être exprimée par l'art plastique. J'ajoute que M. Creuzer me semble avoir légèrement passé sur le point principal de ce petit tableau. Je crois, et vous en conviendrez avec moi, qu'il n'y a point ici deux vases, dont Éros tiendrait l'un dans ses mains, tandis que l'autre serait placé à terre devant lui; mais que ce sont les fragments d'un seul et même vase, qui s'est brisé au moment où Éros l'a pris, de façon que la partie inférieure lui reste dans la main, en même temps que la partie supérieure tombe à terre (1). M. Creuzer nie qu'il s'agisse d'un vase brisé, et j'avoue que la fracture est maladroitement exprimée par une découpure trop régulière, bien que ces cassures ne rentrent pas les unes dans les autres; mais

(1) C'est ainsi que le comprend aussi M. Gerhard (*Hall. Litt. Zeitung*, 1840, Febr. S. 222). Dans un compte rendu de l'ouvrage de M. Creuzer (*Auswahl gr. bem. Thongefæsse*), ce savant s'exprime ainsi sur la peinture en question : « A la planche VIII on « voit un sujet petit, mais très-intéressant, d'un vase à parfums, que M. Creuzer rap- « porte, avec vraisemblance, aux jardins d'Adonis. Montée sur une échelle, dans laquelle « on a déjà souvent, et non à tort, supposé quelque relation avec les mystères (Ger- « hard, *Etruschische Spiegel*, I, Taf. XXXIX, Anm. 31; cf. Lobeck, *Aglaoph.*, p. 907 « sqq.), Aphrodite, accompagnée de chaque côté par l'une des Grâces, présente à l'A- « mour un vase rempli de fleurs; nous croyons reconnaître à terre, entre les deux figu- « res, la partie supérieure du vase, brisée et préparée également pour la même céré- « monie. Un vase, destiné à contenir des fleurs semblables, est placé à côté de l'Amour. « Des inscriptions obscures demanderaient, pour être comprises, que l'on examinât « attentivement, et à plusieurs reprises, l'ensemble de la composition originale. »

cette sorte de négligence ne me semble pas sans exemple. J'en appelle à votre longue expérience, et je vous demande si, parmi les vases mêmes ou dans les dessins que vous avez examinés, vous avez jamais rencontré des vases tels que ceux qui ont été admis par M. Creuzer, ayant le bord dentelé et des anses placées de cette sorte? Mais rapprochons ici les deux parties rompues, et nous avons la forme ordinaire de l'amphore. Il n'est pas davantage besoin de vous faire remarqner que la partie supérieure de cette amphore, qui vient de se briser, n'est pas posée à terre, mais qu'elle est encore dans sa chute. Il est clair, d'ailleurs, ce me semble, que c'est à cet accident qu'il faut rapporter le geste de surprise des deux femmes. Nous avons donc ici sous les yeux une sorte d'idylle gracieuse, dans laquelle il ne faut chercher aucune allusion mythologique. Cependant M. Creuzer croit pouvoir donner aussi un sens au vase rompu. Il suffit, dit-il, de parcourir le Gorgias de Platon (p. 493, p. 159, Heindf.), ainsi que les commentaires sur ce dialogue, pour se convaincre que, dans l'ancien langage figuré, un vase brisé était une image convenablement appliquée à une solennité funèbre, dans laquelle on pleurait vainement celui qui était descendu sans retour dans le Tartare. Je vous avoue que je ne trouve ici rien qui s'applique à notre sujet. Dans le passage de Platon est exprimée, comme on sait, cette pensée, dans laquelle on comparait les âmes des hommes vicieux à un tonneau percé, et l'on représentait, en conséquence, les *profanes* aux enfers, puisant de l'eau avec un crible dans un tonneau percé. Mais reste-t-il aucun vestige qui témoigne que rien de semblable ait été appliqué au mythe d'Adonis? Et dans ce cas même, quel rapport entre cette image et notre vase qui se rompt parce qu'il est trop plein? Et puis, jusqu'à quel point Adonis est-il donc vainement pleuré comme étant descendu dans le Tartare? Est-ce, par hasard, jusqu'au moment où il est rendu au monde supérieur? Mais alors, il ne peut, en aucune façon, être comparé avec ces *profanes* dont parle Platon. Bref, je ne rencontre ici que des énigmes.

Je termine enfin cette trop longue lettre. Je n'ose espé-

rer que vous accordiez à mes remarques une entière approbation; mais vous reconnaîtrez du moins qu'elles n'ont été produites que par l'amour de la vérité, et je serai satisfait si je vous ai fourni l'occasion de m'instruire, ce qui ne peut manquer d'arriver, si vous traitez de nouveau ce sujet.

OTTO JAHN.

Greifswald, décembre 1844.

SUR LES

REPRÉSENTATIONS D'ADONIS.

LETTRE A M. OTTO JAHN.

(Pl. O, 1845.)

Monsieur et ami,

J'ai lu avec un vif intérêt la lettre que vous avez bien voulu m'adresser au sujet des représentations figurées du mythe d'Adonis; je vous remercie en même temps de l'occasion que vous me fournissez d'entrer dans quelques détails sur les monuments, et particulièrement sur les vases peints, où je crois avoir reconnu des scènes qui se rapportent aux amours d'Aphrodite et d'Adonis. Permettez donc qu'à mon tour je vous expose mes idées et mes conjectures. La science ne peut que gagner à ces sortes de discussions, où, des deux côtés, on apporte un désir sincère de s'éclairer et de chercher la vérité. De telles discussions engagent à faire des recherches plus approfondies; les idées se rectifient si les objections sont solides; ou bien de nouveaux arguments surgissent en faveur d'observations qui ont paru ou incomplètes ou mal fondées.

Je commence par vous déclarer que je suis tout à fait d'avis, comme vous, qu'on ne saurait apporter assez de soins à l'étude des monuments figurés, en tenant compte des moindres détails, afin d'éviter les inconvénients qui résultent d'un examen

superficiel; souvent une idée adoptée avec empressement, parce qu'elle flatte l'imagination, peut induire dans de graves erreurs; on sera porté, par suite d'une préoccupation de l'esprit, à regarder comme parfaitement identiques des compositions d'un sens et d'un caractère tout différents. Mais je suis persuadé aussi que vous ne refuserez pas quelque valeur à des rapprochements fondés sur l'étude des monuments anciens et sur le caractère propre à certaines scènes. Il faut assurément procéder avec circonspection quand il s'agit de faire des rapprochements; mais, dans la science archéologique, ce n'est souvent que par induction qu'on arrive à approcher de la vérité, et l'hypothèse occupera toujours une large place dans les travaux destinés à l'explication des monuments de l'antiquité.

Comme il ne peut pas s'agir ici d'examiner tous les monuments qui, selon moi, se rapportent au mythe d'Adonis, je ne ferai autre chose que vous suivre dans vos raisonnements.

Vous faites observer que, dans les peintures de Pompéi, ainsi que sur les sarcophages de l'époque romaine, c'est toujours *Adonis mourant* qu'on a représenté, et jamais l'*union d'Aphrodite et de son amant.* Il y aurait quelque objection à faire contre un axiome aussi absolu, puisque le groupe amoureux de Vénus et d'Adonis se trouve sur les sarcophages, comme j'aurai bientôt occasion de le montrer.

Je n'ai pas l'intention de rechercher ici pour quelle raison les peintres qui ont décoré les maisons de Pompéi ont préféré la scène lugubre du mythe d'Adonis à la scène voluptueuse. Comme vous en faites la remarque, la mort du jeune homme est un des traits caractéristiques de cette tradition; mais l'amour d'Aphrodite pour le bel adolescent me semble aussi en être un des traits les plus importants. Les poëtes font sans cesse allusion à la passion de la déesse; il est vrai que, dans ces allusions, l'idée de la séparation se lie toujours à l'idée de l'amour. Mais cette tristesse, causée par la mort ou par l'absence, se rattache étroitement à toute passion amoureuse, et

se retrouve dans tous les poëmes érotiques. Quant aux sarcophages, il est fort naturel que la mort d'Adonis y ait occupé la principale place, parce que dans ces sortes de monuments on recherchait, en général, des sujets qui pouvaient offrir une allusion funèbre. C'est pour cette raison qu'on voit si souvent sur les sarcophages la mort de Méléagre, Actéon dévoré par ses chiens, la mort des Niobides, Diane et Endymion, Protésilas, le meurtre d'Agamemnon, l'enlèvement de Proserpine, celui des Leucippides, la mort de Sémélé. Ces mythes exprimaient, d'une manière plus ou moins directe, avec plus ou moins d'euphémisme, l'idée de l'âme qui se sépare du corps (1). C'est avec la même intention qu'Adonis, tué par un sanglier, figure sur la face principale de quelques sarcophages, tandis que les autres scènes de la tradition sont représentées dans les bas-reliefs secondaires et sur les faces latérales.

Les terres cuites, les vases peints et les miroirs étrusques ne doivent pas être rangés dans la même classe que les sarcophages. Chaque classe de monuments a son caractère à part, et il est nécessaire de faire cette distinction chaque fois qu'on veut établir des rapprochements. S'il est vrai que la plupart des vases peints offrent des scènes funèbres, souvent il est difficile d'y découvrir cette intention, parce que l'allusion est indirecte, voilée, et, par conséquent, peu saisissable. Les idées euphémiques dominent dans les œuvres de l'art sorties de la main des Hellènes; l'art grec, surtout l'art attique, montrait de l'éloignement pour tout ce qui exprimait, d'une manière trop directe, des idées tristes ou lugubres. Les scènes érotiques fournissaient une allusion funèbre qui se trouvait suffisamment indiquée, et c'est pour cette raison qu'on voit si souvent sur les vases peints des poursuites amoureuses : Jupiter et Sémélé ou Égine, Neptune et Amymone ou Éthra, Apollon et Daphné, Borée et Orithyie, l'Aurore et Céphale, Thésée et Hélène ou Périgune, et surtout Pélée et Thétis. Tous ces sujets ont un sens funèbre.

(1) Cf. l'*Élite des monuments céramographiques*, t. I, p. 22-23.

L'art étrusque était moins délicat dans le choix des sujets. Si chez les Hellènes l'idée du beau l'emportait sur toute autre considération; si, par suite de l'enthousiasme de ce peuple pour le beau, les artistes cherchaient à voiler, sous des traits euphémiques, les idées tristes de la destruction des êtres, chez les Étrusques, on était loin d'avoir la même préoccupation. En effet, des scènes de mort et de carnage, des monstres, des figures hideuses, apparaissent souvent sur les monuments étrusques, même sur ceux qui ont subi l'influence de l'art hellénique. Et pourtant, malgré cette tendance qui portait les artistes étrusques à ne reculer jamais devant la représentation d'une scène sanglante, ou même hideuse, ce sont les miroirs étrusques qui nous offrent, d'une manière incontestable et sous une forme gracieuse, les amours d'Aphrodite et d'Adonis. Comment expliquer cette espèce d'anomalie? Et les Grecs qui recherchaient les sujets agréables, les scènes voluptueuses, n'auraient jamais songé à retracer sur leurs monuments le groupe érotique des deux amants célestes! Ce serait évidemment étrange. On dira que l'usage auquel étaient destinés les disques métalliques qui servaient de miroirs chez les anciens, explique suffisamment cette préférence que les artistes étrusques ont donnée à la scène voluptueuse; on dira que des groupes érotiques convenaient à un meuble de toilette. Mais sait-on d'une manière positive si tous les miroirs sans distinction ont servi à la toilette des femmes? C'est là, ce me semble, une question qui n'est pas encore résolue.

Quant au beau groupe de l'île de Nisyre, possédé et publié par M. Thiersch (1), je ne saurais trouver aucune difficulté sérieuse à admettre l'explication du savant professeur de Munich. M. Raoul Rochette (2) reconnaît aussi dans ce groupe Aphrodite et Adonis. Si la taille d'Adonis est de beaucoup inférieure à celle de Vénus, cela ne me semble pas offrir une objection de

(1) *Veterum artificum opera poetarum carminibus explicata;* Mon., 1835, tab. V.
(2) *Choix de peintures de Pompéi,* p. 119.

quelque valeur, puisque, sur un miroir connu depuis longtemps et publié par M. Inghirami (1), Adonis(ϟΙΝVΤΑ) est représenté très-jeune. Sur un autre miroir, il est figuré avec des ailes, comme Éros (2), et, sans le nom ϟΙΝVΤΑ écrit à côté de lui, on regarderait certainement cet adolescent ailé comme le fils d'Aphrodite. Il faut se rappeler aussi que dans l'Idylle de Théocrite, où il est question des Adonies célébrées à Alexandrie par Arsinoé, femme de Ptolémée Philadelphe, le poëte nous représente l'amant d'Aphrodite à peine âgé de dix-huit ou de dix-neuf ans :

Ὀκτωκαιδεκέτης ἢ ἐννεακαίδεχ' ὁ γαμβρός (3).

Et dans un autre endroit du même petit poëme, Théocrite dit qu'un léger duvet couvrait à peine ses tempes :

....Πρᾶτον ἴουλον ἀπὸ κροτάφων καταβάλλων,
Ὁ τριφίλατος Ἄδωνις......... (4).

Il n'y a donc rien à conclure contre la présence d'Adonis, quand je donne ce nom à un éphèbe très-jeune placé près d'Aphrodite. Il se pourrait même que le groupe de terre cuite peinte, publié par le baron de Stackelberg (5), où nous voyons un enfant, qui offre quelque ressemblance avec les hermaphrodites, s'approcher d'une femme à demi nue, représentât Vénus et Adonis. Du moins, je n'hésite point à reconnaître ces deux personnages dans un autre groupe de terre peinte, publié dans le même ouvrage (6).

M. Roulez a publié un bas-relief de terre cuite sur lequel ce savant a cru reconnaître Vénus et Adonis, accompagnés de

(1) *Mon. etr.*, II, tav. XV; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. CXV.

(2) Gerhard, *l. cit.*, Taf. CXVI.

(3) Theocrit., *Idyll.*, XV, 129.

(4) Theocrit., *l. cit.*, 85-86.

(5) *Die Græber der Hellenen*, Taf. LXI. Mon savant confrère, M. Roulez, a aussi expliqué ce groupe par Vénus et Adonis Androgyne. *Bull. de l'Académie royale de Bruxelles*, tom. VIII, part. 2, p. 535, note 7. Tout récemment M. Raoul Rochette (*Choix de peintures de Pompéi*, p. 121) a admis cette explication.

(6) Stackelberg, *l. cit.*, Taf. LXVIII.

l'Amour. Ici rien de caractéristique, à votre avis, n'autorise à donner ces noms à une scène érotique qui s'explique assez d'elle-même, sans qu'il soit nécessaire de préciser les noms des deux amants. Les scènes des miroirs nous ont pourtant habitués à reconnaître dans ces sortes de groupes Vénus et Adonis, et là aussi tout attribut manque; mais les noms inscrits près des personnages ne permettent pas de méconnaître le sujet. Ainsi donc, si nous manquions de tout élément propre à fixer le sens de la scène, je serais assez porté à adopter l'explication de M. Roulez. Mais dans le bas-relief publié par mon savant confrère, je crois distinguer sur le siége qui sert aux deux amants, non une *simple chlamyde*, comme l'a dit M. Roulez (1), mais bien une *peau de lion*, dont une des pattes retombe sur l'épaule gauche de la jeune femme. Cet attribut indique, sans aucun doute, *Hercule*, et le bas-relief doit avoir pour sujet les amours de ce héros. Peut-être sera-t-on autorisé à donner aux deux personnages les noms d'*Hercule* et d'*Augé* (2), ou ceux d'*Hercule* et d'*Iole* (3), si toutefois on ne préfère reconnaître dans ce groupe le fils d'Alcmène et la reine de Lydie, *Omphale*.

S'il est permis de conserver quelques doutes à l'égard des scènes figurées sur les miroirs étrusques, dans lesquelles M. Gerhard a cru reconnaître Vénus et Adonis, sans que toutefois les noms des personnages s'y lisent, il ne saurait en être de même de tous les miroirs anépigraphiques en général, quoique l'absence d'inscriptions puisse donner lieu à des conjectures plus ou moins fondées; d'ailleurs cet inconvénient se présente non-seulement pour les sujets d'Adonis, mais pour toute autre représentation où les attributs ne viennent pas suppléer à l'absence des inscriptions.

(1) *Bull. de l'Académie royale de Bruxelles*, tom. VIII, part. 2, p. 537.

(2) Cf. Raoul Rochette, *Mémoires de numismatique et d'antiquité*, p. 159 et suiv.

(3) Cf. G. Minervini, *Il mito di Ercole et di Iole*; Nap. 1842. Voyez aussi Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 1016; *Apulische Vasenbilder des Kœnigl. Museums zu Berlin*, Taf. XV.—Quoique M. Raoul Rochette (*Choix de peintures de Pompéi*, p. 120) approuve l'explication de M. Roulez, la *peau de lion* me semble devoir exclure toute possibilité de reconnaître ici *Adonis*.

Le premier des deux miroirs anépigraphiques (1) vous paraît offrir le *Jugement de Pâris* avec quelques variantes de la tradition ordinaire, plutôt que Vénus et Adonis, à cause de la présence de Minerve et d'une autre déesse dans laquelle vous reconnaissez Junon. Cette explication est ingénieuse, et je serais assez porté à l'admettre, ainsi que celle que vous proposez pour le second miroir (2), où vous reconnaissez *Neptune et Tyro* (3). Toutefois, il faut observer que la nudité complète de l'éphèbe dans l'une comme dans l'autre de ces compositions, l'absence totale d'attributs, quant à Neptune, dans la seconde, pourraient fournir des objections contre votre manière d'interpréter ces deux scènes. Toute réflexion faite, le nom d'Adonis serait encore un des mieux choisis, à moins que sur le second miroir on ne voulût reconnaître Pélée et Thétis (4).

On pourrait rattacher au mythe d'Adonis un miroir inédit de la collection de M. le comte de Pourtalès. On y voit une déesse nue et ailée, assise, qui caresse un éphèbe. Une seconde déesse debout et vêtue pourrait être *Pitho* ou *Proserpine*. Je ne disconviens pourtant pas que ce sujet puisse se rapporter tout aussi bien à l'Aurore et à Céphale : les ailes que l'artiste a données à la déesse justifieraient assez cette explication (5).

Je suis heureux de me trouver d'accord avec vous et avec M. l'abbé Cavedoni quant au miroir publié par M. Inghirami (6). Il est plus que probable que le nom de l'éphèbe doit se lire . . . . . ИV†A, au lieu d'HV⊐A, quoique cette dernière forme puisse se justifier par le nom Ἀῶ (7) que l'on trouve dans les auteurs anciens.

(1) Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. CXII.

(2) Idem, *ibid.*, Taf. CXIII.

(3) Cf. Otto Jahn, *Archæologische Aufsætze*, S. 147 folg.

(4) M. Raoul Rochette (*Choix de peintures de Pompéi*, p. 125) n'hésite point à ranger parmi les sujets d'Adonis ces deux miroirs anépigraphiques.

(5) On connaît pourtant quelques Vénus ailées. Voyez mon article intitulé : *Énée sauvé par Vénus*, dans les *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XV, p. 64.

(6) *Lettere di etrusca erudizione*, tav. III; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. L, 2. Cf. Raoul Rochette, *Choix de peintures de Pompéi*, p. 124.

(7) Cavedoni, *Bull. de l'Inst. arch.*, 1841, p. 139 et suiv. Cf. ce que j'ai dit sur cette épithète dans les *Nouv. Ann.*, t. I, p. 549 et suiv.

Vous convenez que sur les miroirs *Vénus et Adonis se montrent sous des traits si peu caractéristiques*, *que le sujet de ces sortes de représentations resterait complétement incertain si les inscriptions ne le faisaient connaître.* Vous rapportez à Adonis mourant une pierre gravée, publiée par Eckhel (1). Un chien et deux amours entrent comme accessoires dans cette composition; du reste, ni Adonis, ni Vénus ne portent aucun attribut. Mais quels sont les attributs particuliers d'Adonis? On ne les connaît pas; ni les monuments, ni les récits mythologiques ne nous représentent Adonis autrement que sous les traits d'un chasseur, mais d'un chasseur efféminé, trop délicat pour supporter les grandes fatigues. Quant à Vénus, si l'Amour n'est pas à ses côtés, on la reconnaît à la nudité complète dans les monuments de la belle époque; ou si la déesse porte quelque attribut, c'est un miroir, une pomme, une colombe, une sphéra ou un lécythus (2); quelquefois Vénus ne tient qu'un sceptre (3). Les attributs d'Adonis et de Vénus sont donc très-vagues, ou, pour mieux dire, ni l'un ni l'autre n'en ont de bien déterminés.

Le miroir où ΙϮΑИΑΦΙϮ présente une colombe à ꙅΙИVϮΑ ailé, comme Éros, sort tellement des traditions ordinaires, qu'il faudrait ici entrer dans une longue discussion pour examiner les rapports qui existent entre Adonis et Éros, et pour pénétrer dans le véritable sens de ces représentations. Au fond des idées, Adonis et Éros ne sont qu'un seul et même personnage : car Adonis, d'après une étymologie forgée

(1) *Pierres gravées*, pl. XXXIII.

(2) Dans la collection de feu M. de Palin à Rome existait une statuette de bronze, représentant Vénus une sandale à la main.

(3) Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. XXV; *Élite des mon. céramographiques*, t. III, pl. XVII. Ce n'est que le nom écrit au-dessus de la tête de la déesse et la place qu'elle occupe dans la scène de Neptune qui poursuit Amymone, qui puisse faire reconnaître Vénus. Dans un grand nombre de scènes relatives au Jugement de Pâris, Vénus ne porte aucun attribut, pas plus que Junon, et, par conséquent, il est impossible de distinguer ces deux déesses.

par les Grecs, personnifie l'*amour* ou le *plaisir* (1). Je me contenterai pour l'instant de décrire un petit vase inédit du Cabinet des Médailles, sur lequel paraissent Aphrodite et Éros dans un rapport intime, non comme une mère avec son fils, mais comme deux amants, sujet qui rappelle le groupe du superbe miroir de M. Gerhard, sur lequel Dionysus, ϟHVↃ8V8, embrasse Sémélé, AↃΜƎϟ (2). On voit sur le vase dont je viens de parler, Aphrodite assise et Éros debout devant elle, qui, jetant ses bras autour du cou de la déesse, lui donne un baiser sur la bouche (3). Un éphèbe sans ailes accourt derrière le siége sur lequel est assise Aphrodite; deux cygnes sont placés à droite et à gauche du groupe.

Je partage votre opinion à l'égard d'une classe d'ouvrages de l'art étrusque, dans lesquels on reconnaît une influence très-prononcée de l'art grec; mais je ne saurais admettre que partout l'art étrusque se montre affranchi des idées de l'Orient. J'ai la conviction, au contraire, et cette conviction repose sur des observations répétées à plusieurs reprises, que l'influence de l'Orient se découvre dans un grand nombre de monuments étrusques qui portent l'empreinte de l'hellénisme. Je vais plus loin. Il existe une catégorie entière de monuments étrusques de tout genre, terre cuite, bronze, or ou argent, sur lesquels on n'aperçoit aucune trace de l'art hellénique; bien au contraire, dans ces monuments tout est oriental, le travail, les scènes, les costumes, les attributs: jusqu'aux animaux et aux plantes, tout est emprunté à l'Asie. Cette catégorie de monuments étrusques sur la fabrication desquels l'art grec n'a eu aucune influence, est très-nombreuse; c'est précisément à cette catégorie qu'appartiennent les monuments qu'à

(1) Hesych., *v.* Ἀδά, ἡδονή. Fulgent., *Myth.*, III, 8. *Adon enim græce suavitas dicitur.*

(2) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. I, pl. LVI, A; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. LXXXIII. Cf. le satyre barbu qui renverse la tête en arrière et embrasse ainsi une ménade. Tischbein, *Vases d'Hamilton*, I, pl. XLIX, éd. de Florence; I, pl. XXXVIII, éd. de Paris.

(3) Un sujet analogue a été publié dans la seconde collection d'Hamilton. Tischbein, III, pl. XXIII, éd. de Florence; IV, pl. XVIII, éd. de Paris.

coup sûr on peut regarder comme les plus anciens, puisque ces monuments se trouvent dans des tombeaux d'une très-haute antiquité, sans être mêlés avec d'autres dont le style rappelle les arts de la Grèce. La grande tombe de Cære, dans laquelle on n'a trouvé aucun objet qui annonçât la civilisation grecque, est un exemple qui vient à l'appui de cette observation; tout ce qu'on en a tiré accusait une influence purement asiatique; ce qui a fait dire que, parmi les nombreux objets d'or et d'argent que renfermait cette tombe, il s'en trouvait peut-être qui avaient été apportés de l'Asie lors de la grande émigration de Lydie sur les côtes de la mer tyrrhénienne (1). Il est vrai que, dans d'autres tombeaux, on trouve des objets disparates, les uns empreints d'un caractère asiatique, les autres rappelant les formes de l'art hellénique: ce sont les tombeaux de l'époque de transition. Mais l'art étrusque a conservé longtemps, même sous la domination des Romains, des réminiscences de son origine asiatique; on trouve encore des traces de cette réminiscence sur des monuments d'une époque assez récente.

On ne doit pas être surpris si sur le célèbre miroir du Vatican (2), que j'ai expliqué par la *dispute de Vénus et de Proserpine pour la possession d'Adonis*, ce dernier personnage porte le nom purement oriental de *Thammuz* (VMMAO), quoique le costume, l'entourage et tout l'ensemble de la scène aient revêtu des formes helléniques. J'accorde que la forme sous laquelle nous connaissons la dispute de Vénus et de Proserpine au sujet d'Adonis soit une forme grecque; mais la tournure astronomique de ce mythe rappelle l'Orient (3).

(1) Voyez Raoul Rochette, *Journal des Savants*, juin 1843, p. 354 et suiv.; *Introduction à l'étude des vases peints*, dans le second volume de l'*Élite des monuments céramographiques*, p. XII.

(2) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. II, pl. XXVIII; *Museum etruscum Gregorianum*, I, tab. XXV. M. Raoul Rochette (*Choix de peintures de Pompéi*, p. 126 et 127) regarde l'explication que j'ai donnée du sujet tracé sur ce miroir comme l'explication *la plus plausible*, malgré les difficultés qui l'entourent et qui résident dans la lecture même des inscriptions.

(3) Cf. Raoul Rochette, *Choix de peint. de Pompéi*, p. 114 et suiv.

Nous ne savons rien de la forme primitive qu'avait ce mythe en Asie avant qu'il eût été embelli par la poésie et l'imagination féconde des Grecs. Mais le nom d'Adonis, dans sa transcription grecque, appartient lui-même à une source orientale (1). Ceci est incontestable. Le nom d'*Adonis* est le même que celui d'*Adonaï* chez les Hébreux. En réalité, c'est plutôt un titre honorifique qu'un nom propre, puisque Adonis répond au Κύριος des Grecs, au *Dominus* des Latins (2). Je sais bien que le nom d'*Adonis* se trouve dans les auteurs grecs, qu'il a été adopté comme nom propre par les Grecs ; mais chez les Étrusques, peuple qui tirait son origine de la Lydie, on se trouve sur un tout autre terrain. Il n'y a pas trop de hardiesse à admettre comme un fait, sinon certain, du moins probable, que les Étrusques aient conservé dans leur langue des mots orientaux ; le système graphique des Étrusques, où l'on trouve l'ellipse des voyelles, se rapproche en quelque façon des idiomes sémitiques. Rencontrer un nom oriental et hors d'usage chez les Grecs, sur un monument produit par un peuple d'origine asiatique, n'est pas une chose qui doive surprendre. Je n'ignore pas que le nom de Thammuz ne se lit que dans le passage du prophète Ézéchiel et dans les commentateurs qui ont examiné ce passage ; mais si même on regarde ce nom comme étranger aux idiomes sémitiques, comme quelques savants sont portés à le croire, il n'en restera pas moins certain que *Thammuz* était le nom du mois, chez les Syriens et chez les Hébreux, dans lequel on célébrait les mystères d'Adonis (3). Le nom d'une divinité aussi célèbre en Orient que l'était Adonis a bien pu être employé pour désigner le mois dans lequel on l'honorait d'une manière solennelle par des fêtes et des cérémonies diverses.

Si j'ai cherché dans la langue grecque l'interprétation des au-

(1) *Byblius Adon.* Martian. Capella, II, 192, p. 237, ed. Kopp. Ἀσσύριος Ἄδωνις. Nonn., *Dionys.*, XLI, 157. Hesych., *v.* Ἄδωνις,...... δεσπότης ὑπὸ Φοινίκων, καὶ βόλου (*lege* Βήλου) ὄνομα. Cf. Movers, *Phænicier*, S. 195.

(2) Cf. Movers, *Phænicier*, S. 194.

(3) Cf. *Nouv. Annales*, t. I, p. 542.

tres noms inscrits sur le miroir du Vatican, c'est que, je l'avoue, la scène a d'ailleurs un caractère tout à fait hellénique ; c'est que aussi, la plupart du temps, il faut recourir au grec pour trouver l'explication des noms propres tracés sur les miroirs étrusques ; doctrine dont Lanzi a depuis longtemps démontré la juste application. Mais il y a une foule d'exceptions à cette règle, et je suis convaincu, comme je viens de le dire, que l'élément oriental a joué un grand rôle dans la langue étrusque.

Je citerai, à l'appui de cette remarque, un fragment de vase que j'ai vu, en 1838, au Musée de Volterra ; on y lit une inscription, en caractères phéniciens, qui a été copiée par M. Lenormant. Ce fragment est de terre noire semblable aux vases noirs qu'on trouve abondamment dans les tombeaux de Chiusi.

C'est déjà aux idiomes sémitiques que j'ai eu recours pour expliquer le nom ᒧIΘA, que porte *Atlas* sur un autre miroir du Vatican (1). Du reste, vous avez parfaitement raison de remarquer qu'il règne encore beaucoup d'incertitude dans le sens des noms que présentent les monuments étrusques, toutes les fois qu'on ne peut pas les rapporter à des sujets connus de la mythologie grecque. Mais, tout en convenant de ce fait, il faut avouer aussi que, dans certains cas, nous voyons des personnages parfaitement grecs pour la forme extérieure, porter des noms qui s'éloignent tout à fait des noms grecs. Dans la catégorie des noms étrangers, on peut ranger ceux de *Turan*, ИAᐊV+ (2), *Thalna*, AИᒧAO, *Sethlans*, MИAᒧOƎ⅃, *Tinia*,

(1) Micali, *Mon. ined.*, tav. XXXVI, 3; *Museum etruscum Gregorianum*, I, tab. XXXVI, 2 ; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. CXXXVII. Voyez les *Nouv. Annales*, t. I, p. 510, note 4. M. Félix Lajard (*Ann. de l'Inst. arch.*, t. XIII, p. 230, note 6) considère comme asiatiques les noms d'*Atunis*, de *Turan*, de *Thamu* et d'*Euturpa*. Mais ce savant n'entre dans aucun développement, et n'explique pas les motifs sur lesquels il se fonde. Cf. aussi Roulez, *Bull. de l'Académie royale de Bruxelles*, t. VIII, part. 2, p. 526.

(2) Selon K. O. Müller (*Etrusker*, III, 3, 11), I+VΘ8 serait la forme étrusque du nom d'Ἀφροδίτη. Il est question de *Frutis* comme nom de Vénus, dans Solin, II, 14. Du reste, ce nom, autant que je sache, ne s'est pas trouvé jusqu'à ce jour sur les monuments étrusques. Cf. Panofka, *Terracotten des Kœnigl. Museums zu Berlin*, S. 74.

ΑΙИΙϯ, *Turms*, ⸮MꓷVϯ, *Thesan*, ИΑ⸮ƎΟ, *Usil*, ⅃IMV, *Phuphluns*, ⸮ИV⅃8V8, *Tiphanati*, ΙϯΑИΑΦΙϯ, *Epeur*, ꓷVƎ1Ǝ, *Pulthisph*, Φ⸮ΙΟ⅃V1, *Snenath*, ΟΑИƎИ⸮, *Leinth*, ΟИΙƎ⅃, et plusieurs autres; dans cette classe se rangent aussi presque tous les noms particuliers des *Lasae*, comme *Sitmica*, ΑϽΙMϯΙ⸮, *Thimrae*, ƎΑꟼMΙ◇, *Racuneta*, ΑΓƎИVϽΑꟼ. D'autres noms s'expliquent au moyen du latin, comme ceux de *Menerfa*, Α7ꓷƎИƎM, *Thana*, ΑИΑΟ (1), *Nethuns*, ⸮ИVΟƎИ, *Uni*, ΙИV, *Phlere*, ƎꓷƎ⅃8, etc. Mais les noms grecs et les noms étrangers de toute nature se trouvent sur les mêmes monuments, et ce mélange se reproduit sans cesse; d'où il faut conclure que l'élément hellénique, du moins pour la langue, ne domine pas sans partage dans les ouvrages étrusques.

Parmi les épithètes prenant la place du nom propre, vous n'admettez comme certaine que celle de ƎϽΙИΑ⅃ΑϽ (Καλλίνικος), qui désigne *Hercule*, et vous ne croyez pas que, jusqu'à ce jour, on puisse justifier les autres exemples que j'ai cru trouver sur les miroirs, de cet usage de substituer une épithète qualificative au nom propre. Maintenant nous n'aurions que ce seul exemple de ƎϽΙИΑ⅃ΑϽ (Καλλίνικος), dont le sens nous est connu, parce que la transcription étrusque n'est qu'une corruption du grec, qu'il suffirait pour nous autoriser à rechercher si cette substitution d'une épithète à un nom propre ne se reproduit pas dans d'autres cas. Les poëtes remplacent souvent les noms des dieux par des épithètes. Sans parler ici des noms patronymiques qui, sans cesse, servent à désigner des dieux et des héros, comme Κρονίδης, Ἀσκληπιάδης, Πριαμίδης, Ἀτρείδης, ne trouvons-nous pas dans Homère et dans tous les poëtes en général une foule d'autres épithètes qui sont mises à la place des noms propres? Ὀλύμπιος (2) ou Ὀλύμπιος Ἀστεροπη-

(1) *Thana* n'est peut-être pas la *Diana* des Latins; c'est peut-être la forme féminine du nom de Τάν, qui désigne Jupiter chez les Crétois. Eckhel, *D. N.*, II, p. 301.

(2) Homer., *Iliad.*, Α, 583, 589; Β, 309; Δ, 160; Θ, 335; Ν, 58; Σ, 79; Τ, 108; Χ, 130; Ω, 140, 175; *Odyss.*, Α, 60.

τής (1), Κελαινεφής (2), sont les épithètes de Jupiter; Γαιήοχος (3) ou Γαιήοχος Ἐννοσίγαιος (4), Γαιήοχος Κυανοχαίτης (5), Ἐνοσίχθων (6), Ἐνοσίχθων Κυανοχαίτης (7), Ἐννοσίγαιος (8), Κυανοχαίτης (9), désignent Neptune; Apollon porte les épithètes d'Ἀργυρότοξος (10), d'Ἑκηβόλος (11), d'Ἑκατηβόλος (12), d'Ἕκατος (13), d'Ἑκάεργος (14); Diane, celles d'Ἰοχέαιρα (15), de Κελαδεινή (16); Minerve, celles de Γλαυκῶπις (17), d'Ἀτρυτώνη (18), de Τριτογένεια (19); Vénus, celles de Κύπρις (20), de Κυθερεία (21); Vulcain, celles d'Ἀμφιγυήεις (22), de Κυλλοποδίων (23); Mars, celle d'Ἐνυάλιος (24); Nérée (25) et Protée (26), celle d'ἅλιος γέρων; Ἀργειφόντης enfin désigne très souvent

(1) *Iliad.* A, 580.
(2) *Iliad.* O, 46; *Odyss.* N, 147.
(3) *Iliad.* N, 83, 125.
(4) *Iliad.* I, 183; N, 59, 677; Ξ, 355; Ψ, 584; *Odyss.* Λ, 240.
(5) *Iliad.* O, 174, 201.
(6) *Iliad.* Θ, 208; N, 10, 89; Υ, 13; Φ, 435; *Odyss.* E, 375; H, 35; I, 525; M, 107.
(7) *Odyss.* Γ, 6.
(8) *Iliad.* M, 27; Ξ, 510; O, 173; Υ, 20, 310; Φ, 462; *Odyss.* E, 423; Z, 326; I, 518; Λ, 101; N, 140.
(9) *Iliad.* Υ, 144; *Odyss.* I, 536.
(10) *Iliad.* A, 37, 451; E, 517; Φ, 229; Ω, 56.
(11) *Iliad.* A, 96, 110; X, 302.
(12) *Iliad.* O, 231.
(13) *Iliad.* Υ, 71.
(14) *Iliad.* A, 147, 474; H, 34; Φ, 472, 600; X, 15.
(15) *Iliad.* Φ, 480; *Odyss.* Λ, 197.
(16) *Iliad.* Φ, 511.
(17) *Iliad.* Θ, 373, 406, 420; Ω, 26; *Odyss.* B, 433; Γ, 135; Ω, 539.
(18) *Iliad.* B, 157; E, 115, 714; Φ, 420; *Odyss.* Δ, 762.
(19) *Iliad.* Δ, 515; Θ, 39; X, 183.
(20) *Iliad.* E, 330, 422, 458.
(21) *Odyss.* Θ, 288; Σ, 192.
(22) *Iliad.* Σ, 383, 393, 590, 613; *Odyss.* Θ, 300, 349, 357.
(23) *Iliad.* Σ, 371; Υ, 270; Φ, 331.
(24) *Iliad.* B, 651; H, 166; N, 519; P, 259; Σ, 309; Υ, 69; X, 132. Ενευαλιος (*sic*) est le nom de Mars sur un célèbre vase peint du Musée Britannique. *Élite des mon. céramogr.*, t. I, pl. XXXVI. Vulcain porte le nom de Δαιδαλος sur ce même vase.
(25) *Iliad.* A, 538, 556; Σ, 141; Υ, 107; *Odyss.* Ω, 58. Ηαλιος γερον désigne *Nérée* sur un vase peint publié par M. Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. CXXII und CXXIII.
(26) *Odyss.* Δ, 349, 384, 401; P, 140.

Mercure (1). Toutes ces épithètes, et je ne parle ici que de celles qu'on lit dans Homère, occupent la place des noms propres, et cela d'une manière absolue, sans être précédées par le nom propre. Ce qui est à remarquer, c'est que souvent deux épithètes se trouvent juxtaposées, comme une épithète qualificative est accolée à un nom propre, tandis que dans d'autres cas chaque épithète prise isolément tient lieu de nom propre. Sur les vases peints, on trouve quelquefois des épithètes substituées aux noms des dieux aussi bien qu'aux noms des héros (2); vous avez voulu, dans une autre occasion (3), mettre en doute plusieurs des exemples qui ont été cités, et réduire cet usage à des exceptions peu nombreuses; je ne puis, à cet égard, partager votre manière de voir.

Quant aux vases peints, il est certain que, jusqu'à ce jour,

(1) *Iliad.*, II, 181; Φ, 497; Ω, 109; *Odyss.*, E, 49, 75 *et passim.*

(2) Raoul Rochette, *Mémoire sur Atlas*, p. 58 et 59; Roulez, *Bull. de l'Académie royale de Bruxelles*, t. VIII, part. 1, p. 437; t. IX, part. 1, p. 267; Lenormant et de Witte, *Élite des mon. céramographiques*, t. I, p. 280 et suiv. Cf. aussi ce que j'ai dit dans les *Nouv. Ann.*, t. I, p. 518; *Bull. de l'Acad. royale de Bruxelles*, t. X, part. 2, p. 92.

(3) *Archæologische Aufsætze*, S. 128 folg. Vous croyez aussi (*l. cit.*, S. 130) probable que sur le beau vase, autrefois de la collection Beugnot, aujourd'hui dans celle de M. Williams Hope à Paris (Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, Taf. XXII; *Élite des mon. céram.*, t. II, pl. LVI; *Cat. Beugnot*, n° 4), le nom d'ΑΙΔΟΣ doit se lire ΑΡΤΕΜΙΔΟΣ. M. Panofka (*Allgemeine Literatur Zeitung*, oct. 1840, S. 226) avait déjà exprimé les mêmes doutes à l'égard de l'inscription ΑΙΔΟΣ, attribuant aux restaurations modernes la disparition des lettres qui commencent ce nom. Mais cette hypothèse est insoutenable, puisque l'inscription est intacte et complète; le morceau couvert de son émail noir qui précède le nom est antique; or, sur ce morceau il ne reste pas la moindre trace de lettres effacées. Le nom d'ΑΙΔΟΣ est un des plus indubitables que les vases nous aient fournis. M. Panofka a examiné de nouveau, en 1844, le monument original, et ce savant ne me désavouera pas quand j'affirmerai qu'il partage maintenant mon avis sur le nom d'ΑΙΔΟΣ. C'est une épithète d'Artémis qui, dans l'*Odyssée* (E, 123; Σ, 201; Υ, 71), porte le titre d'ἁγνή. Il est du reste fort téméraire de vouloir corriger des inscriptions, quand on n'a pas sous les yeux les monuments originaux; encore faut-il une grande habitude et un coup d'œil exercé pour lire les inscriptions tracées sur les vases peints; souvent la couleur violette ou blanche qui a servi à indiquer les lettres a entièrement disparu; et, dans ce cas, comme cette couleur n'a été que superposée, il ne reste plus sur l'émail noir qu'une empreinte terne qu'il est difficile d'apercevoir. Il n'en est pas de même du nom d'ΑΙΔΟΣ, qui est tracé en beaux caractères, au moyen de la couleur violette.

du moins à ma connaissance, *aucune inscription* n'est venue confirmer l'explication que j'ai cru pouvoir proposer pour certains sujets qui montrent un couple d'amants dans des poses variées : se donnant un baiser sur la bouche, assis près l'un de l'autre, se tenant embrassés; quelquefois le jeune homme debout et la femme assise. Il m'a paru que le plus grand nombre de ces scènes se rapportaient aux amours de Vénus et d'Adonis. En rapprochant ces groupes de ceux qui sont figurés sur les miroirs étrusques et sur quelques sarcophages romains, où le sujet est caractérisé soit par des inscriptions, soit par la place qu'il occupe, j'ai été amené à reconnaître sur les vases peints, dans les deux amants, Vénus et Adonis. Je viens de rappeler les bas-reliefs des sarcophages : en effet, le même groupe s'y retrouve. Je citerai :

1° Un fragment de bas-relief encastré dans la façade sud du Casino de la villa Pamfili. *a.* Vénus et Adonis assis et s'embrassant, Éros; *b.* trois chasseurs; *c.* Adonis renversé par le sanglier : plusieurs chasseurs l'entourent; *d.* Vénus assise, accompagnée de deux amours et de quatre hommes debout (1).

2° Sarcophage autrefois à la villa Giustiniani, aujourd'hui au Vatican, corridor des inscriptions. *a.* Adonis assis avec Vénus, un chien, Éros, Pitho; *b.* départ d'Adonis : il tient un cheval par la bride, deux chasseurs l'accompagnent; *c.* Adonis renversé par le sanglier, autour sept chasseurs. Sur les faces latérales, des griffons (2).

3° Sarcophage au Casino Rospigliosi. *a.* Adonis et Aphrodite assis sur un trône, entouré d'amours; un vieillard (Cinyras) et un chasseur; *b.* départ d'Adonis, qui tient son cheval par la bride, des chasseurs l'accompagnent : suit Vénus qui fait ses adieux à son amant; des amours l'entourent; *c.* Adonis renversé par le sanglier, chasseurs et chiens; *d.* Adonis se relève, une femme le console, un homme à genoux met un ban-

(1) Cf. Welcker, *Ann. de l'Inst. arch.*, V, p. 155, n° 1.

(2) Cf. Welcker, *l. cit.*, p. 155, n° 5; *Beschreibung der Stadt Rom*, II, 2, S. 32. M. Engel (*Kypros*, II, S. 629) a cru que le sarcophage de la villa Giustiniani et celui du Vatican étaient deux monuments différents.

dage sur la plaie; *e.* Adonis évanoui est assis sur un rocher; Vénus le caresse, des amours pleurent (1).

4° Bas-relief du Musée du Louvre. *a.* Adonis et Vénus assis et s'embrassant; plusieurs personnages, hommes et femmes, qui paraissent affligés; l'Amour qui veut retenir Adonis; *b.* le jeune héros renversé par le sanglier; *c.* Vénus assise, l'Amour près d'elle, un autel et deux éphèbes; l'un semble être le messager qui apporte la nouvelle de l'accident arrivé à Adonis (2).

5° Bas-relief fragmenté de la villa Borghèse. *a.* Vénus et Adonis assis, accompagnés de l'Amour; quatre personnages tenant des javelots, et un chien; *b.* Adonis renversé, deux chasseurs et un chien (3).

Dans quelques-uns de ces bas-reliefs, la manière de représenter les deux amants annonce une prochaine séparation; ce sont évidemment les adieux du jeune homme qui part pour la chasse. Mais, de quelque façon qu'on considère ces bas-reliefs, il n'en restera pas moins certain que le groupe des deux amants, pris isolément, n'offrira rien de caractéristique. Aucun attribut n'indique que nous ayons sous les yeux Vénus et Adonis plutôt que deux simples mortels; le siége de la déesse est quelquefois d'une telle simplicité, qu'on hésiterait à y reconnaître un trône.

Il y a certes quelques mythes qu'on voit sur d'autres monuments, et que, jusqu'à ce jour, on n'a pas rencontrés sur les vases peints. Mais il me semble qu'il n'y a aucune impossibilité qu'un jour on ne découvre plusieurs de ces mythes sur les vases. Il se peut même que, faute d'attributs ou d'inscriptions, on ait méconnu le sens d'un grand nombre de représentations. Dans le premier volume de l'*Élite des monuments céramographiques* (4), on avait dit que les vases peints n'avaient

(1) Welcker, *l. cit.*, p. 156, n° 6; Engel, *l. cit.*, S. 630, n° 7.

(2) Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, pl. 116, n° 424; Engel, *l. cit.*, S. 630, n° 8.

(3) Welcker, *l. cit.*, p. 155, n° 3; Engel., *l. cit.*, S. 628, n° 3. Cf. Nibby, *Mon. scelti della villa Borghese*, tav. V.

(4) P. 3.

offert jusqu'ici aucune trace du mythe de Saturne et de Rhéa, et pourtant depuis que ceci a été imprimé, il est venu à ma connaissance un vase inédit qui fait partie aujourd'hui de la collection de M. le comte de Pourtalès. On y voit Rhéa debout, qui présente à Saturne, également debout et enveloppé d'un manteau, le bétyle emmaillotté; Saturne ne porte d'autre attribut qu'un sceptre (1).

Je ne vous suivrai pas dans la description que vous donnez de plusieurs vases peints que vous rapportez au mythe d'Apollon et de Cyrène, par la raison que j'aurai occasion de revenir ailleurs sur ces peintures. Mais il me semble difficile d'admettre qu'on range dans les sujets vagues et qu'on désigne sous le nom de *Bacchanale* la scène gravée sur la planche M, 1845. Apollon enlève la nymphe Cyrène sur un char tiré par des cygnes (2). Tout en admettant les noms d'Apollon et de Cyrène pour les deux amants placés sur le char, vous convenez vous-même que la présence des satyres et du personnage lyricine s'oppose en quelque sorte à cette explication. Quoi qu'il en soit, comme l'article n° 115 de mon *Catalogue Durand* est de M. Ch. Lenormant, j'ai jugé convenable de soumettre vos réflexions à mon savant ami, qui a bien voulu joindre à ma réponse une seconde lettre imprimée à la suite de celle-ci. C'est donc à cette lettre que je renvoie, puisque M. Lenormant y a exposé son explication avec tous les développements nécessaires.

Les sujets très-nombreux dans lesquels on veut reconnaître, et non sans raison, des scènes de mystères ou d'initiation, présentent plus d'une difficulté sérieuse, quand on cherche à y découvrir une intention mythologique. Toutes ces compositions appartiennent à la dernière période de la fabrication des vases peints. Vous semblez vouloir poser certaines limites à l'influence que les idées religieuses ont exercée sur les compositions de l'art ancien. Je ne saurais partager

(1) Cf. *Élite des m. céramogr.*, t. I, p. 315.

(2) Pherecyd. *ap.* Schol. *ad* Apoll. Rhod. *Argon.*, II, 498; Nonn., *Dionys.*, VIII, 229.

cette opinion, puisqu'au contraire je suis persuadé que ce sont les idées religieuses qui ont inspiré le plus souvent les artistes anciens. On peut, je crois, sans trop courir le risque de se tromper, poser comme un fait désormais acquis à la science, que tous les sujets qui sont représentés sur les vases se rapportent à la religion ; on y retrouve des sujets mythologiques ou héroïques, des cérémonies, des jeux qui se rattachent, d'une manière plus ou moins directe, à la religion. En général, tous les monuments qui remontent à un âge assez ancien ont une intention religieuse. Les sujets de la vie intime ou domestique sont très-rares, et peut-être même ceux qu'on range encore dans cette classe n'en sont-ils réellement pas; c'est faute de découvrir l'allusion religieuse, qu'on ne comprend souvent pas la véritable intention de ces scènes.

On a déjà fait observer (1) qu'en général les vases fabriqués à l'époque de la décadence sont couverts de peintures exécutées dans un système dont les bases ont été jusqu'ici peu accessibles à l'interprétation. On ne s'est pas dissimulé les difficultés qu'on rencontre quand on veut rechercher le sens de ces compositions; le vague qui y règne en général, les attributs portés par les acteurs principaux ou par leurs acolythes, l'adjonction d'une foule de personnages secondaires, l'absence des inscriptions enfin, tout cela offre des difficultés qui embarrassent l'esprit. Il faut avouer toutefois que les vases à inscriptions d'une époque plus ancienne, où l'art brillait dans tout son éclat, présentent souvent aussi des énigmes. A la période de décadence appartiennent un assez grand nombre de peintures dans lesquelles on reconnaît, sans beaucoup de peine, des sujets mythologiques. On peut citer pour exemple, Jupiter et Io (2), le sacrifice d'Iphigénie (3), le Jugement de Pâris (4),

(1) *Élite des mon. céramogr.*, t. I, p. 73.

(2) Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Taf. CXV; *Élite des mon. céramogr.*, t. I, pl. XXV; Millingen, *Vases de Coghill*, pl. XLVI; *Élite des mon. céramogr.*, t. I, pl. XXVI.

(3) Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, pl. XXVI, B; *Cat. Durand*, n° 381.

(4) Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Taf. XXV; Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, pl. XLIX, 2; Gerhard, *l. cit.*, Taf. XLIII. Un grand vase inédit du Musée Sant' Angelo à Naples

Pélops et Hippodamie (1), Apollon et Marsyas (2), Bellérophon combattant la Chimère (3), Hercule et Géryon (4), etc. La plupart du temps une foule de personnages secondaires, qui semblent étrangers au sujet principal, se rencontrent dans ces sortes de scènes. Il est impossible de se refuser à leur reconnaître un sens mystique, où l'allusion joue un grand rôle; mais précisément à cause de ce sens mystique, ces peintures présentent des embarras et des difficultés que l'étude n'aborde qu'avec peine.

Ce n'est pas que toutes les scènes dans lesquelles on voit deux amants ou bien une femme et un éphèbe dans des rapports moins intimes, me semblent devoir être expliquées par Aphrodite et Adonis. Déjà, dans une autre occasion (5), on a tâché de rattacher quelques sujets, assez vagues à la vérité, aux amours de Jupiter et de Junon. D'autres, selon moi, se rapportent à Apollon et Vénus (6). Enfin, il y a des compositions de ce genre qui peuvent retracer les amours d'Orphée et d'Eurydice (7), sans compter celles qui représentent Hélène et Pâris (8).

Les deux peintures du Musée Blacas et du Musée de Berlin, publiées pl. XXIII et XXIV, vous semblent représenter de simples scènes érotiques, sans qu'il soit nécessaire d'adopter, pour les deux amants, les noms d'Aphrodite et d'Adonis. J'ai

représente la fable d'Andromède . un grand nombre de personnages assistent à la scène; un autre vase de la même collection montre le mythe de Méléagre.

(1) Dubois-Maisonneuve, *Introduct. à l'Étude des vases*, pl. XXX; Inghirami, *Mon. etr.*, V, tav. XV.

(2) Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Taf. XXVII; *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. III, pl. XXXVII. Cf. l'*Élite des mon. céram.*, t. II, pl. LXII-LXXV.

(3) Au Musée de Carlsruhe. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. II, pl. XLIX et L. Un autre au Musée de Berlin. Gerhard, *Apulische Vasenbilder des Kœnigl. Museums zu Berlin*, Taf. VIII.

(4) Gerhard, *l. cit.*, Taf. X.

(5) *Élite des mon. céramogr.*, t. I, p. 70 et suiv.; cf. les pl. XXIX, A et B.

(6) *L. cit.*, t. II, p. 49 et suiv.; cf. les pl. XX-XXIII, A.

(7) Gerhard, *Mysterienbilder*, Taf. V.

(8) *Cat. Durand*, n° 1234. Le charmant vase publié par M. Raoul Rochette (*Mon. inéd.*, pl. XLIX, A) peut se rapporter tout aussi bien à Hélène et Pâris qu'à Vénus et Adonis. Le savant archéologue qui a publié ce vase en a fait lui-même la remarque *L. cit.*, p. 270.

déjà fait observer que les attributs de ces deux divinités sont si peu caractérisés, qu'il est impossible de les déterminer d'une manière précise. A quoi reconnaîtrait-on Vénus quand le nom ΑΦΡΟΔΙΤΕ n'est pas tracé près d'elle, si ce n'est à quelques accessoires, comme le lièvre (1) sur le vase de Berlin, le miroir, et les autres attributs que portent les Charites sur celui du Musée Blacas ?

Je pourrais citer un très-grand nombre de vases sur lesquels Aphrodite a des attributs moins déterminés que sur les deux vases que nous avons sous les yeux. La coiffure sur le vase de Berlin, le trône sur lequel Aphrodite est assise dans les deux compositions, indiquent une déesse ou une reine ; cela seul exclut l'idée de la vie privée. Sur un grand nombre de vases, c'est le nom ou bien la place qu'occupe la déesse qui ne laisse subsister aucun doute quant au nom qu'on doit lui donner. Du reste, si les deux peintures publiées pl. XXIII et XXIV, et la coupe du Musée de Berlin, dont vous donnez la description, me semblent représenter Aphrodite et Adonis, c'est que la conviction que j'ai acquise à cet égard repose sur l'étude d'un ensemble de représentations qu'il est impossible d'examiner et de décrire ici.

Je me contente, pour l'instant, de mettre sous vos yeux, Pl. O, 1845, un des sujets les plus simples et les plus gracieux de ce genre. Si on rapproche cette peinture du miroir étrusque que j'ai publié dans les *Monuments inédits de la section française de l'Institut archéologique*, pl. XII, 1, on sera obligé de convenir que les attributs manquent davantage dans la scène du miroir, et que sur le vase peint il y a quelque chose de plus

(1) Le lièvre, comme vous le reconnaissez avec moi, est un attribut érotique. C'est pourquoi il figure souvent dans les scènes d'amour, soit comme don, soit comme victime chère à Aphrodite. Philostrat., *Imag.*, I, 6. Cf. Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.*, V, p. 273 ; *Terracotten des Kœnigl. Museums zu Berlin*, Taf. XXIX, S. 94 folg. ; *Élite des mon. céramogr.*, t. I, p. 51, note 4. Sur un rhyton du Musée de Naples (Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 355, n° 82), on voit Éros portant un lièvre, et un éphèbe drapé portant des pommes. Je reconnais dans ce dernier Adonis. Servius (*ad* Virg. *Eclog.* VIII, 37) parle de *Melus*, compagnon d'Adonis.

déterminé, de plus caractéristique. Le vase reproduit pl. 0, 1845 est un aryballus inédit de la fabrique de Ruvo qui fait partie du Musée Blacas. Comme sur le miroir, *Aphrodite* est assise sur les genoux du jeune Phénicien. La déesse, qui pose la main gauche sur l'épaule de son amant, est revêtue d'une tunique talaire et d'un péplus qui enveloppe ses jambes. *Adonis* a la partie supérieure du corps nue, tandis qu'un manteau recouvre ses jambes. Derrière le siége, sur lequel est assis le couple amoureux, se tient *Éros* debout; le dieu est nu et reconnaissable à ses grandes ailes. Ses formes et sa taille accusent plutôt un adolescent qu'un enfant; dans sa main droite il tient un lécythus ou alabastron qu'il semble offrir à sa mère. Aux pieds d'Aphrodite est un oiseau, une colombe, ou peut-être l'*iynx*. Une autre déesse, *Pitho*, s'avance vers les deux amants, en tenant à la main un flabellum, attribut qui rappelle les scènes d'intérieur et le luxe oriental (1).

Je citerai ici quelques autres peintures dans lesquelles je reconnais Aphrodite et Adonis :

1° Un petit vase de fabrique athénienne, aujourd'hui conservé au Cabinet des Médailles. D'un côté, *Aphrodite* et *Adonis* assis; la déesse est vêtue et tient un miroir; l'éphèbe est nu. Un *Amour* apporte, en volant, une couronne aux deux amants. Au-dessous de l'Amour est un thymiatérion. Derrière le groupe se tient debout *Pitho*, qui a pour attribut un miroir. Dans la partie supérieure du tableau, une pyxis.

Revers. *Aphrodite* assise; devant elle, *Adonis* nu debout, portant un strigile; derrière le siége d'Aphrodite, *Pitho* debout, tenant le flabellum et la pyxis (2).

Ces deux sujets, rapprochés ainsi, justifient, à mon avis, les noms d'Aphrodite et d'Adonis, que je donne aux scènes dans lesquelles d'autres archéologues ne veulent voir que de simples initiés (3).

(1) L'Iynx est la fille de Pitho. Schol. *ad* Pindar. *Nem.* IV, 56; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 310.

(2) Stackelberg, *die Græber der Hellenen*, Taf. XXXIII.

(3) M. Raoul Rochette (*Choix de peint. de Pompéi*, p. 116) reconnait, dans la pla-

2° Une œnochoé inédite, dessinée à Rome en 1842. *Aphrodite* vêtue d'une tunique talaire et *Adonis* le bas du corps enveloppé d'un manteau, tous deux debout et se donnant un baiser sur la bouche. Au-dessus, *Éros*, sans ailes, qui couronne les deux amants.

3° Une péliké inédite chez M. Catalano à Naples. *Aphrodite* assise, renversant la tête en arrière pour donner un baiser à *Adonis* debout derrière son siége; deux *Charites*, l'une tenant un candélabre et une phiale; l'autre, un miroir. Dans la partie supérieure du tableau, deux *Amours*, et à une fenêtre une femme qui a la figure couverte d'un voile à la manière des femmes de l'Orient. On doit reconnaître probablement, dans cette femme, la déesse infernale, qui se montre voilée, pour indiquer le sombre empire où elle règne.

Revers. *Aphrodite* assise, *Pitho* et *Éros.*

4° Une belle péliké trouvée à Milo, autrefois de la collection Skene à Athènes. *Aphrodite* et *Adonis* assis sur une cliné et se donnant un baiser sur la bouche, la tête de la déesse renversée en arrière. Deux *Charites;* l'une a la figure couverte de son péplus; *Éros* volant au-dessus du groupe et apportant une bandelette; deux *satyres;* au bas de la cliné une caille.

Revers. *Dionysus* debout portant le thyrse près d'*Ariadne* assise; deux *satyres;* une caille et un tympanum.

Mais un des vases les plus remarquables qui se rapportent au mythe d'Adonis, est une grande péliké inédite du Musée Sant' Angelo à Naples. On y voit une vaste composition. Dans la partie supérieure du tableau paraissent *Hermès, Déméter,* tenant un flambeau, *Ganymède, Jupiter* assis, *Aphrodite* à genoux, tenant *Éros* entre ses bras, *Pitho* assise. Au-dessous, on

part de ces sujets, une *scène d'initiation*, sur d'autres, une *scène de toilette*, ou *d'amour,* ou *de mariage*, tantôt sous une forme héroïque, tantôt sous une forme familière, mais d'ailleurs sans aucun des caractères qui seraient nécessaires pour y reconnaître Vénus et Adonis. P. 118 du même ouvrage, le savant archéologue est porté à admettre Aphrodite et Adonis non-seulement dans la peinture pl. O, 1845, mais encore dans celle de la pl. M, 1845. Je me borne à citer ici l'opinion de M. Raoul Rochette, tout en persistant dans celle que j'ai tâché d'établir dans cette lettre.

voit *Adonis* couché sur le lit funèbre, un *Amour* qui lui présente une phiale; aux pieds du lit, *Hécate* portant deux torches; à l'autre extrémité, vers la droite, *Proserpine* tenant la branche lustrale, accompagnée d'une *Parque*. Au troisième rang, au-dessous des deux autres rangées de figures, on a représenté six *Muses* portant divers attributs. Le revers de ce magnifique vase représente le couronnement d'Adonis : un grand nombre de figures, et particulièrement des femmes, prennent part à cette scène.

Je me borne, pour l'instant, à ce petit nombre d'exemples. A mon avis, les sujets qui se rapportent à Adonis sont extrêmement nombreux, et souvent on n'y remarque que des variantes de peu d'importance. Je conviendrai du reste facilement avec vous que le miroir, le calathus, la pyxis, le flambellum, la sphéra, le lécythus, les oiseaux, peuvent être donnés comme attributs à de simples femmes, sans qu'il soit nécessaire de reconnaître partout des divinités. Mais c'est ainsi pour tout autre sujet mythologique. En partant de ce principe, Jupiter, qui porte le sceptre, ne sera plus qu'un roi mortel; Junon diadémée et portant un sceptre ne sera qu'une reine; Apollon, jouant de la lyre, deviendra un simple musicien; Neptune, un poisson à la main, pourra être pris pour un pêcheur, etc.

Je crois qu'en général pour tous les sujets peints sur les vases, un mythe, ou, si je puis m'exprimer ainsi, une scène hiératique a servi de modèle aux artistes. La célébrité des amours d'Aphrodite et d'Adonis, le culte que ces deux divinités recevaient non-seulement en Asie, mais en Grèce et en Italie, ont dû avoir quelque influence sur les monuments de l'art. On trouve Dionysus et Ariadne, Posidon et Amymone, et une foule de mythes érotiques moins célèbres que celui d'Adonis : ne serait-il pas naturel de considérer aussi le groupe amoureux d'Adonis et d'Aphrodite comme le prototype qui a servi aux artistes pour représenter des couples amoureux?

J'ai déjà fait observer que souvent les deux amants sont représentés se donnant un baiser sur la bouche ou se tenant

étroitement embrassés, et les monuments que je viens de décrire ici en fournissent la preuve. Si nous en croyons l'auteur de l'*Etymologicon Magnum*, la ville d'Aphaques, située au pied du Liban, tirait son nom d'un mot syriaque qui signifie *s'embrasser* (1). On sait que dans la ville d'Aphaques existait un des sanctuaires les plus vénérés d'Aphrodite et d'Adonis (2).

Mais si je pense que la célébrité des amours d'Aphrodite et d'Adonis a fait souvent représenter ces divinités sur les monuments de l'art grec, ce n'est pas une raison pour donner les noms d'Adonis et d'Aphrodite à tous les groupes érotiques qu'on trouve sur les bas-reliefs ou sur les vases peints. N'est-on pas habitué à rencontrer sur les monuments anciens des groupes identiques pour la forme extérieure, qui reçoivent des noms différents (3)? On connaît trois répétitions antiques d'un bas-relief qui représente une femme entre deux éphèbes. Sur un de ces bas-reliefs, conservé à la villa Albani (4), les trois personnages ne sont pas désignés par leurs noms. Sur le second, placé au Musée de Naples (5), on lit les noms d'ΟΡΦΕΥΣ (*rétrograde*), ΕΥΡΥΔΙΚΗ, ΕΡΜΗΣ; sur le troisième enfin, qui est au Musée du Louvre (6), sont tracés les noms d'AMPHION, ANTIOPA, ZETVS. Quant aux vases qui offrent des scènes mystiques dans lesquelles interviennent plusieurs couples d'amants (7), il est sans doute fort difficile de préciser les noms. Mais il y a d'autres vases d'une fabrique différente, sur lesquels

(1) Etym. M. *v.* Ἄφακα. *Σύρων μὲν ἐστὶν ἡ λέξις· δύναται δὲ καθ' Ἑλλάδα γλῶσσαν,* εἰ δεῖ τὸ δημῶδες εἰπεῖν ῥῆμα, περίλημμα, περιλαβούσης τῆς Ἀφροδίτης ἐκεῖ τὸν Ἄδωνιν, ἢ τὴν πρώτην, ἢ τὴν ἐσχάτην περιβολήν. Cf. Larcher, *Mémoire sur Vénus*, p. 14, et la note de Villoison. Cf. Movers, *die Phœnizier*, S. 192.

(2) Zosim., I, 58; Euseb., *Vit. Constantin.*, III, 55; Socrat., *Hist. Ecclesiast.*, I, 18; Sozomen., *Hist. Ecclesiast.*, II, 5. Cf. Selden., *de Diis Syr.*, Syntagm. II, 3, p. 204.

(3) Cf. Em. Braun, *Bull. de l'Inst. arch.*, 1837, p. 33; Welcker, *Ann.*, t. XVII, p. 213 et 214.

(4) Zoëga, *Bassirilievi*, tav. XLII.

(5) Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 67, n° 206.

(6) Winckelmann, *Mon. ined.*, 85; Clarac, *Musée de sculpt. antique et moderne*, pl. 116, n° 205, et t. II, p. 515.

(7) Cf. Ritschl, *Ann. de l'Inst. arch.*, t. XII, p 185; Roulez, *Ann.*, t. XVII, p. 128 et suiv.

on voit des groupes érotiques, quelquefois très-obscènes. Ce sont, d'une part, des coupes à figures rouges sorties des fouilles de Vulci; de l'autre, des vases d'imitation étrusque à figures noires (1). En comparant ces deux genres de vases avec ceux de l'époque de la décadence, peut-être sera-t-on suffisamment autorisé à rattacher ces groupes érotiques au culte de la Vénus de Cypre, où des courtisanes se prostituaient en l'honneur de la déesse (2). Ces prostitutions se faisaient aussi dans plusieurs villes du continent hellénique, et surtout à Corinthe (3), et comme les courtisanes invoquaient souvent Adonis (4), ces sortes de peintures se rattachent, d'une manière indirecte il est vrai, aux mêmes données.

Le vase de la toilette de Vénus, autrefois de la collection Beugnot (5), me semble ne pouvoir être détaché des autres vases peints dans lesquels j'ai cru reconnaître soit Aphrodite et les Charites, soit Aphrodite et Adonis. Il n'est pas absolument nécessaire que sur les deux côtés d'un vase, Aphrodite paraisse dans le même costume. On a des exemples de vases sur lesquels le Bacchus du revers est tout différent de celui qui est représenté sur la face principale (6).

Quant au beau vase athénien, Pl. XXIV *bis*, j'en abandonne volontiers l'explication. Ici rien n'indique que nous ayons sous les yeux une scène pareille à celles des Pl. XXIII et XXIV. La première impression qu'a produite sur moi la vue de ce dessin, a été de l'écarter des représentations d'Adonis. Mais M. Ch. Lenormant a heureusement compris, selon moi, la

(1) Cf. *Cat. Durand*, n°s 60, 61; *Cat. étrusque*, n°s 12, 13 et 15.

(2) Eubulus *ap.* Athen., XIII, p. 568, E et F; Herodot., I, 199; Justin., XVIII, 5, 4; Horat., I, *Sat.*, II, 101.

(3) Athen., XIII, p. 573. Cf. mon article sur *Aphrodite Colias* dans les *Nouv. Ann.*, t. I, p. 80.

(4) Diphil. *ap.* Athen., VII, p. 292, D; Aristænet., *Epist.* I, 8; Alciphron, *Epist.* I. 37 et 39; Lucian., *Dialog. Meretr.*, 7; Prudent., Περὶ Στεφ., X, 228 sqq. Cf. Meineke, *Fragm. Comicorum Græcorum*, IV, p. 395; Raoul Rochette, *Choix de peintures de Pompéi*, p. 119.

(5) *Cat.*, n° 8.

(6) Je puis citer aussi l'exemple de Minerve (Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. CXLI); et un Thésée. Idem, *ibid.*, Taf. CLIX.

scène que l'artiste a voulu retracer, et je renvoie, pour l'explication de ce vase, à la lettre placée à la suite de la mienne.

Il me reste à dire un mot sur le charmant vase du Musée de Carlsruhe, Pl. N, 1845, expliqué d'une manière si ingénieuse, à mon avis, par M. Creuzer. Je conviens avec vous que dans ce petit tableau il n'y a pas deux vases dont l'un serait tenu par Éros, tandis que l'autre serait posé à terre devant lui. Évidemment on a voulu figurer ici les débris de deux amphores brisées par le milieu; il n'est même pas nécessaire de supposer que ces tessons appartiennent, l'un et l'autre, au même vase. Cette amphore s'est-elle brisée au moment où Éros l'a prise pour la donner à sa mère (1)? Je ne le pense pas; et j'admets, avec M. Gerhard (2), que les deux pièces ont été préparées pour recevoir des plantes ou des fleurs éphémères en l'honneur d'Adonis.

Il faut se rappeler, dans cette occasion, la nature des vases destinés aux jardins d'Adonis (Ἀδώνιδος κῆποι); c'étaient des vases d'argile, même des tessons, *ὄστρακα*. C'est ce qui résulte de plusieurs passages des auteurs anciens (3). Si votre explica-

(1) C'est Éros qui présente le vase brisé à sa mère, et non Aphrodite qui le donne à Éros, comme l'a cru M. Gerhard. *Hall. Lit. Zeitung*, Febr., 1840, S. 222.

(2) *L. cit.*

(3) Hesych. *v.* Ἀδώνιδος κῆποι. Ἐν τοῖς Ἀδωνίοις εἴδωλα ἐξάγουσιν καὶ κήπους ἐπ' ὀστράκων, καὶ παντοδαπὴν ὀπώραν, οἷον ἐκ μαράθρων καὶ θριδάκων παρασκευάζουσιν αὐτῷ τοὺς κήπους· καὶ γὰρ ἐν θριδακίναις αὐτὸν κατακλινθῆναι ὑπὸ Ἀφροδίτης φασίν.— Suid. *v.* Ἀδώνιδος κῆποι. Ἐκ θριδάκων καὶ μαράθρων, ἅπερ κατέσπειρον ἐν ὀστράκοις. —Theophrast., *Hist. plant.*, VI, 7. Προμοσχευόμενον δὲ ἐν ὀστράκοις ὥςπερ οἱ Ἀδώνιδος κῆποι τοῦ θέρους. — Plutarch., *de Ser. Num. Vindicta*, t. VIII, p. 218, ed. Reiske. Ὥςπερ αἱ τοὺς Ἀδώνιδος κήπους ἐπ' ὀστράκοις τισὶ τιθηνούμεναι καὶ θεραπεύουσι γυναῖκες. — Julian., *Cæsares*, p. 329, ed. Spanheim. Καὶ ὁ Σειληνός: ἀλλ' ἢ τοὺς Ἀδώνιδος κήπους ὡς ἔργα ἡμῖν, ὦ Κωνσταντῖνε, ἑαυτοῦ προςφέρεις;...... αἱ γυναῖκες.... τῷ τῆς Ἀφροδίτης ἀνδρὶ φυτεύουσιν ὀστρακίοις ἐπαμησάμεναι γῆν λαχανίαν· χλωρήσαντα δὲ ταῦτα πρὸς ὀλίγον, αὐτίκα ἀπομαραίνεται. Cf. Meurs. *Græc. fer.* *v.* Ἀδώνια. Ce que sur les médailles d'Aphrodisias de Carie (Mionnet, III, p. 323, n° 117) on a pris pour des branches de corail dans une corbeille, est regardé, par M. l'abbé Cavedoni (*Spicilegio numismatico*, p. 183, n. 178), comme étant un vase rempli de fleurs. Selon moi, les médailles d'Aphrodisias montrent en effet des branches de corail; on sait que le corail était consacré à Aphrodite. Claudian., *de Nupt. Honor*, X, 169 sqq. Mais un vase rempli de fleurs est figuré sur les monnaies de Sidon, au revers d'Élagabale. Mionnet, V, p. 386, n° 333 et suiv. Le même type se voit au revers de Caracalla sur les monnaies de Laodicée de Syrie. Eckhel, *D. N.*, III, p. 321.

tion était exacte, il faudrait supposer que l'amphore était remplie d'eau au moment où Éros l'a prise; car les aspérités qu'on remarque au-dessus des cassures n'auraient eu aucun but, tandis que si on considère ces aspérités comme indiquant les herbes ou les fleurs passagères, il en est tout autrement. Il est évident pour moi que les vases brisés, comme symbole funèbre, appartenaient essentiellement au culte d'Adonis, culte rendu aux morts, et dans lequel entrent des idées de renaissance à côté d'idées tristes, qui rappellent la destruction des êtres. Si M. Creuzer s'est contenté de citer le seul passage du *Gorgias* de Platon (1), c'est que probablement l'illustre professeur de Heidelberg a cru que ce seul témoignage suffisait dans cette occasion.

Je termine ici ma réponse à votre lettre, et je réserve pour mon travail sur le culte d'Adonis et sur les monuments qui en ont conservé le souvenir, tous les développements nécessaires. Je tâcherai, dans ce travail, de rassembler tout ce qui appartient à ce sujet assez vaste par lui-même, et qui se rattache à une foule d'autres questions intéressantes.

J. DE WITTE.

Paris, septembre 1845.

P. S. Cette lettre était achevée quand j'ai reçu de M. Jules Minervini, habile archéologue napolitain, une dissertation sur un vase mystique récemment découvert à Ruvo (2).

Ce vase, de la plus haute importance dans la question qui nous occupe, est un *aryballus*, décoré d'une peinture où les cinq principaux personnages sont accompagnés chacun d'une

(1) P. 493; p. 100, ed. Bekker.

(2) *Illustrazione di un antico vaso di Ruvo, Memoria presentata all' Accademia Pontaniana.* Nap., 1845, in-4°. Cf. *Élite des mon. céramogr.*, t. II, p. 61 et suiv.; *Revue archéologique* de 1845, p. 550 et suiv.

inscription. Au centre on voit une déesse assise sur un tertre, dans un lieu planté de myrtes; elle est vêtue d'une tunique talaire d'une étoffe fine et transparente, et d'un péplus parsemé d'étoiles; sa parure consiste en un riche cécryphale, des anneaux aux bras et un collier. Elle se retourne vers un éphèbe et semble vouloir lui présenter un collier qu'elle tient des deux mains. Le jeune héros est couronné de myrte et vêtu d'une ample chlamyde brodée; il s'appuie sur deux javelots. Un Amour dirige son vol vers la déesse assise, et semble inviter l'éphèbe à s'en approcher. A droite, derrière le jeune héros, est placée une déesse qui est vêtue d'une ample tunique talaire très-simple; elle tient d'une main un fil auquel est attachée une boule, sans doute le peson du fuseau, et de l'autre un peloton de fil qu'elle cache dans son sein. De l'autre côté, à gauche, derrière la déesse assise, on voit deux autres personnages. D'abord une femme debout, vêtue d'une tunique plissée et transparente; dans ses mains sont une branche de myrte et une phiale chargée de fruits. Plus loin, une autre déesse debout, les yeux baissés vers la terre, s'enveloppe d'un péplus parsemé d'étoiles, et de la main gauche en relève une des extrémités, geste particulier aux figures de Vénus.

Évidemment nous avons ici sous les yeux un tableau dont l'analogie est frappante avec les scènes gravées sur les planches XXIII et XXIV. Seulement les noms des personnages sont allégoriques. ΕΥΔΑΙΜΟΝΙΑ, la *Félicité*, accompagnée de ΠΑΝΔΑΙΣΙΑ, la personnification des *Banquets éternels*, reçoit ΠΟΛΥΕ(τη)Σ (1), *celui qui doit vivre de longs jours*. La *Parque* est désignée par une épithète euphémique, ΚΑΛΗ, la *Belle*, tandis qu'à l'autre extrémité de la scène, ΥΓΙΕΙΑ, la *Santé*, exprime, par sa pose et son geste, la douleur qu'elle éprouve d'être séparée de son amant. Il y a donc ici deux déesses rivales : l'une, nommée ΕΥΔΑΙΜΟΝΙΑ, est la déesse infernale, figurée sous un nom euphémique (2); l'autre,

(1) C'est le seul nom incomplet; mais M. Minervini l'a restitué de la manière la plus heureuse.

(2) Cf. ce que j'ai dit sur *Elpis* dans les *Nouv. Annales*, t. I, p. 520 et suiv. *Alpnu*

ΥΓΙΕΙΑ, est la déesse céleste, celle qui préside à la renaissance. M. Minervini a parfaitement compris l'intention générale de cette scène mystique; il y a reconnu le bonheur réservé aux âmes des justes dans les îles Fortunées (1), et dans le jeune homme admis à la félicité, il a vu une destinée tranchée dans sa fleur.

On a déjà fait remarquer ailleurs (2), que le bonheur du jeune homme se résume dans un mariage avec la déesse du sombre empire. Ici, au lieu de l'union de Vénus-Proserpine avec Adonis, nous avons sous les yeux le mariage allégorique de la *Félicité*, Εὐδαιμονία, avec le héros auquel de longs jours sont promis, Πολυετής. Bien des passages des anciens auteurs se rapportent à cette union mystique Les jeunes filles mortes avant l'hymen devenaient les épouses d'Hadès, et, à leur tour, les éphèbes étaient réclamés comme époux par la déesse infernale (3).

Tout, dans le vase publié par M. Minervini, s'accorde avec mes observations précédentes. Les noms sous lesquels sont désignés les personnages ne sont pas seulement euphémiques, mais plutôt leur sont attribués par antiphrase. Il n'est pas toujours exact peut-être de désigner par le nom de Vénus la déesse qui reçoit le jeune héros; le nom de Proserpine lui convient mieux la plupart du temps. Cependant les groupes érotiques où les deux amants se donnent un baiser sur la bouche, ou bien ceux dans lesquels ils se tiennent tendrement embrassés, comme sur la planche O, 1845, doivent, selon moi, se rapporter à l'union de la Vénus céleste avec Adonis. Quant aux peintures qui montrent plusieurs couples amoureux réu-

est le nom donné à Proserpine sur le miroir du Vatican, dans lequel je reconnais la dispute de Vénus et de Proserpine pour la possession d'Adonis. *Mon. inéd. de l'Inst. arch*, t. II, pl. XXVIII; *Museum etrus. Gregorianum*, vol. I, tab. XXV.

(1) Pindar., *Olymp.*, II, 64 sqq., ed. Bœckh; Pseud. Plat., *Axiochus*, p. 371; p. 515, ed. Bekker.

(2) *Élite des mon. céramogr.*, t. II, p. 64.

(3) Ph. Le Bas, *Expédition scientifique de Morée*, t. II, p. 128 et suiv., et dans l'extrait, p. 170 et 171; ma *Lettre à M. Gerhard* dans les *Nouv. Annales*, t. I, p. 545.

nis, comme sur le vase de Pélops et OEnomaüs, publié par M. Ritschl (1), on doit, ce me semble, les considérer comme offrant, sous une forme multiple, les mêmes idées de l'union des héros avec les déesses, compagnes de la souveraine des sombres demeures. Les Grecs se plaisaient à rappeler, par des images gracieuses, les doctrines enseignées dans les mystères, et c'est sous un point de vue à la fois mystique et funèbre qu'on doit considérer les monuments très-nombreux, surtout à l'époque de la décadence de l'art, qu'on découvre dans les tombeaux de la Grande Grèce. Le précieux vase publié par M. Minervini me semble destiné à nous donner la véritable intelligence de ces scènes mystiques et amoureuses dans lesquelles on ne veut voir que de simples sujets d'initiation, de toilette ou d'amour.

J'ajouterai ici un mot sur les fruits que *Pandæsia* porte. On y distingue une grappe de raisin, une poire ou une figue, et une pomme. On se rappelle qu'Adonis mort et ressuscité indiquait les phénomènes qu'on observe dans la nature; les cérémonies pratiquées pendant les Adonies avaient pour but d'exprimer les vicissitudes de mort et de vie qui se renouvellent sans cesse dans le monde. Adonis était la semence, la végétation, les fruits parvenus à leur maturité (2). Il faut se rappeler ici un passage de la poëtesse Praxilla, qui fait dire à Adonis, descendu dans le séjour infernal, que ce qu'il regrettait le plus était la lumière du soleil, les astres brillants, la face de la lune, les concombres dans leur primeur, les pommes et les poires.

Κάλλιστον μὲν ἐγὼ λείπω φάος ἠελίοιο,
Δεύτερον ἄστρα φαεινὰ σεληναίης τε πρόσωπον,
Ἠδὲ καὶ ὡραίους σικυοὺς καὶ μῆλα καὶ ὄγχνας (3).

(1) *Ann.*, t. XII, pl. N et O. Cf. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. IV, pl. XVII.

(2) Cf. les *Nouv. Annales*, t. I, p. 532 et suiv.

(3) Praxill., *Fragm.*, I, p. 438 dans le *Dilectus poesis Græcorum* de Schneidewin. Cf. Zenob., *Proverb.*, IV, 21; *Proverb. Bod.*, 480, ed. Gaisford. Cf. Rossignol, *Journal des Savants*, janvier 1837, p. 36 et suiv.

Il y a des textes anciens qui, au lieu des *concombres* ou des *courges* (σίκυοι), nomment des *figues* (σῦκα) (1). Comme Adonis regrette les fruits en général, cette différence dans la désignation des espèces n'a aucune valeur. Les fêtes dionysiaques avaient beaucoup de rapports avec les Adonies; ainsi, on ne doit pas être étonné de voir, parmi les fruits qu'apporte *Pandæsia*, une grappe de raisin. Les figues aussi jouaient un grand rôle dans les cérémonies bachiques (2).

J. W.

Paris, février 1846.

(1) Diogenian., *Proverb.*, V, 12; Apostol., *Proverb*, IX, 81. Gregor. Cypr., *Proverb.*, II, 63.

(2) Plutarch., *de Cupidit. Divit.*, t. VIII, p. 91, ed. Reiske; Aristophan., *Lysistrat.*, 647. Cf. Dionysus Συκίτης, adoré par les Lacédémoniens. Athen., II, p. 78, C. Jupiter portait aussi le surnom de Συκάσιος. Hesych. *v.* Συκάζειν. Cf. Lobeck, *Aglaopham.*, p. 703; Creuzer, *Symbolique*, tr. française, t. III, p. 229. Le phallus, fait de bois de figuier, figurait dans les Dionysies. Clem. Alex., *Protrept.*, p. 29 et 30, ed. Potter; Hygin., *Astron.*, II, 5. C'était près d'un figuier sauvage (ἐρινεός) que Pluton avait enlevé Proserpine. Paus., I, 38, 5. Cf. ce qu'on a dit sur la naissance d'Érichthonius, mise en rapport avec les phénomènes de la nature, dans l'*Élite des mon. céramogr.*, t. I, p. 283.

LETTRE A M. J. DE WITTE.

(*Mon.*, t. IV, pl. XXIV *bis*, et Pl. M, 1845.)

Mon cher ami,

Vous avez eu la bonté de me communiquer en manuscrit la lettre de M. Otto Jahn, dans laquelle ce savant élève des objections, et généralement contre l'interprétation des monuments céramographiques, où vous avez reconnu le mythe de *Vénus* et d'*Adonis*, et en particulier contre l'explication que j'ai donnée, dans le *Catalogue Durand*, d'un vase portant le n° 115. Si j'avais commis quelque erreur dans cette explication, je n'hésiterais aucunement à la reconnaître. Ni vous ni moi n'avons eu la prétention d'attacher un caractère définitif à la description rapide d'une immense collection; et la précaution que j'ai prise d'inscrire mes initiales au-dessous de quelques articles, avait pour motif d'assumer exclusivement la responsabilité de certaines interprétations plus difficiles et, par conséquent, plus hasardées.

Ces sortes d'hypothèses me paraissent utiles, et même dans l'esprit de l'antiquité, toutes les fois qu'on n'en fait pas une affaire d'amour-propre. Il m'importe fort peu qu'une de mes conjectures soit démentie par des découvertes postérieures ou des observations plus exactes; car même lorsque je me serais trompé, ma tentative n'aura pas été infructueuse. Je me serai compromis peut-être, mais j'aurai excité à la recherche et à la discussion, et je ne crois pas qu'il en soit de même des savants qui, plus prudents que moi, aiment mieux rester en deçà de la vérité que d'aller au delà. Cette dernière disposition a aussi

son avantage : je me plais à le reconnaître. Il faut des esprits un peu aventureux, comme il en faut qui pèchent par excès de prudence. La science profite de l'équilibre qui s'établit entre ces tendances contraires. Aussi devons-nous des remercîments à M. Jahn pour ses objections, de même qu'on nous en doit pour nos conjectures. Toutes les fois qu'il existe comme ici un besoin sincère de s'éclairer mutuellement et des égards réciproques, des luttes comme les nôtres offrent à mes yeux autant d'agrément que d'utilité.

J'avoue pourtant qu'ici j'éprouve quelque embarras à combattre M. Jahn. Un monument s'est offert à mes yeux, d'un caractère très-singulier, et auquel évidemment ne s'applique aucun des procédés de la critique ordinaire. Je me suis efforcé, à mes risques et périls, d'y jeter un peu de jour. Quand M. Jahn me dit que mon explication est douteuse, il ne m'apprend rien, et lors de la rédaction du *Catalogue Durand*, j'étais déjà de son avis. Propose-t-il une autre manière d'envisager le sujet? Non. A-t-il des noms plus sûrs que les miens pour les personnages qui le composent? Non. S'il conteste la présence de *Vénus* et d'*Adonis*, il s'attaque à toute une série de monuments que vous, mon cher ami, vous êtes bien en état de défendre. Les noms d'*Apollon* et de *Cyrène*, qu'il voudrait substituer à ceux de *Vénus* et d'*Adonis*, sont loin d'offrir cet avantage. Il se récrie contre l'introduction du personnage de *Prosymnus* dans cette scène, et cette répugnance n'a rien d'étonnant, puisque je n'ai pu en deux lignes le faire passer par la série des idées qui m'a conduit à cette hypothèse. Enfin, j'avais proposé pour le personnage assis et jouant de la lyre, le nom d'*Orphée*, et mon adversaire ne demande pas mieux que d'accepter cette explication, capitale à mes yeux, sans pour cela comprendre comment et pourquoi Orphée a pu être introduit dans cette scène. Ainsi, sur six figures, deux personnages, ceux qui forment le groupe du centre, ne semblent ni à M. Jahn, ni à moi, susceptibles de recevoir des noms particuliers. Sur le groupe de droite, il n'ose dire positivement que j'ai tort. Nous sommes d'accord sur la figure assise sur le ro-

cher, et quelque vivacité qu'il mette à refuser le nom de Prosymnus au sixième personnage, il n'a pas d'autre nom à substituer à celui que j'ai proposé. J'aimerais pourtant à joûter contre des adversaires plus saisissables.

Mon explication telle quelle du vase en question a dix ans de date. Depuis lors, j'ai eu le temps de réfléchir et de me réformer, en supposant que la chose fût nécessaire; pourtant, j'en suis toujours au même point; et pour rendre compte de ma pensée d'alors, dont ne diffère pas ma pensée d'aujourd'hui, il me suffira d'expliquer dans quel sens et, pour ainsi dire, par quel bout j'ai cru devoir prendre un monument d'un abord si difficile.

Ce qui me frappe avant tout, c'est l'incohérence de la composition. Cette scène est véritablement ἀσύνδετος, ou plutôt c'est la réunion sur la même ligne de plusieurs scènes distinctes, par un procédé auquel les anciens n'ont pas renoncé même aux plus belles époques de l'art, ainsi que les sculptures d'Athènes en donnent la preuve. Il faut donc d'abord rétablir entre les différents sujets la séparation fondamentale que l'artiste en a fait disparaître, et ensuite restituer, s'il est possible, la pensée qui a motivé le rapprochement. Le char traîné par deux cygnes forme un premier sujet. Si ces oiseaux, tout à fait hors de proportion avec les personnages qui les entourent, font quelques pas en avant, ils marcheront infailliblement sur les corps des deux amants, qui occupent le centre du tableau. Le personnage assis sur le rocher, bien que ses yeux semblent se diriger sur le groupe central, est dans une action et une attitude qui ne semblent guère offrir de rapport avec l'action brutale dont il est témoin. Enfin le Silène de l'extrémité gauche, qui, dans un mouvement de surprise, laisse échapper le thyrse qu'il tenait à la main, n'est pas sans intention séparé par le personnage assis du groupe qui excite si vivement son attention.

Nous avons dans le char un groupe amoureux; les deux personnages du centre expriment la même idée d'une manière plus grossière; les deux figures de gauche ne sont point unies :

mais est-ce une conjecture gratuite que de les rapprocher par la pensée, si l'on songe à la nature du Silène, aux symptômes qui se manifestent dans sa personne, et en même temps aux formes tendres, délicates et presque efféminées du personnage qui le sépare du groupe central? Par là on arrive à reconnaître dans ce tableau trois *symplegmata*, dont le premier, purement voluptueux, nous montre des personnages de l'un et de l'autre sexe dans tout l'éclat de la jeunesse et de la beauté, tandis que le second fait voir une jeune femme, et probablement une simple mortelle, cédant à la passion lascive d'un satyre. Quant au troisième, l'obscénité en arriverait jusqu'à l'infamie, si quelque raison secrète, et que nous rechercherons bientôt, n'avait déterminé l'artiste, d'ailleurs aussi peu scrupuleux que possible, à nous montrer plutôt la passion qui s'allume que celle qui s'assouvit.

L'amant du premier groupe, et celui que nous regardons comme l'objet aimé dans le troisième, si semblables par l'âge et l'ajustement, ont tous deux la partie inférieure du corps enveloppée par un manteau étoilé. Les astres, à cause de leur éclat, sont les symboles naturels du ciel et du jour; ils sont aussi la parure de la nuit, et, par conséquent, peuvent servir à désigner l'empire où règne une nuit éternelle. De là la supposition d'un contraste entre le jour et la nuit, le ciel et l'enfer. D'où il résulte que le groupe central, qui ne se rapporte ni à l'enfer, ni au ciel, doit se rattacher à la surface de la terre.

Les cygnes conviennent au char d'Aphrodite, et M. Jahn est d'accord avec nous sur ce point. Vous, mon cher ami, vous avez donné une grande valeur à ma première supposition, en démontrant, par un grand nombre d'exemples, que le groupe de deux amants qui se donnent un baiser sur la bouche, ou qui sont représentés dans un tendre embrassement, devait, sinon toujours, au moins le plus souvent, représenter *Aphrodite* et *Adonis*. Dans le groupe du char, l'amante est nue, et n'a d'autre parure que cette écharpe transversale, attribut ordinaire de l'Éros hermaphrodite sur les vases que M. Jahn me permettra de continuer à considérer comme représentant des

sujets mystiques, bien que je reconnaisse que la présence de ces vases dans un tombeau ne doit pas être envisagée comme un signe certain de l'initiation du mort qu'on y avait déposé. La nudité est un caractère qui, parmi les déesses, me paraît presque toujours indiquer Vénus. Or, dans ce char que traînent des cygnes, oiseaux consacrés à Vénus, je ne pense pas que M. Jahn lui-même soit en disposition de voir une scène de la vie privée, et, par conséquent, d'y reconnaître une de ces femmes nues, courtisanes ou joueuses de flûte, qu'on rencontre souvent sur les peintures de cette dernière catégorie.

Assurés désormais du personnage de Vénus, il ne nous est pas difficile de passer à celui d'Adonis. Pour cela d'abord, nous avons la célébrité des amours de la déesse avec ce héros; puis l'attitude caractéristique que vous avez si bien déterminée; puis encore, le caractère de mollesse empreint sur le personnage; puis enfin, la tendance céleste et astronomique du sujet. Adonis, dans la fable grecque, n'est point un fort chasseur, mais un jeune imprudent, passionné pour un exercice dont il est incapable de supporter les fatigues et d'affronter les dangers. Tous les monuments, sans exception, nous le montrent sous des traits efféminés, et, en outre de ce caractère, la coiffure qu'il porte ici, quoique peu distincte, a trop d'analogie avec celle qui distingue la tête d'Adonis, de Cinyras ou d'Apollon, sur les monnaies des rois de Cypre (1), pour que nous puissions négliger un rapprochement aussi instructif. Adonis, languissamment couché sur un char qu'il ne conduit pas, et dans un sens opposé à la marche de ce char, n'est ni le bouillant jeune homme que Vénus ne pouvait détourner des périls de la chasse, ni la victime que la déesse cherchait en vain à soustraire à la mort. La place qu'il occupe dans le char de Vénus montre que le temps des dangers et des larmes est passé; mais sa langueur offre comme un souvenir de ses douloureuses épreuves, et la passion dont Vénus donne ici le témoignage, semble indiquer les efforts que la déesse a dû

(1) Voyez *Revue numismatique*, 1839, pl. I, et p. 13 et suiv.

faire pour le soustraire, au moins pendant quelque temps, aux embrassements de Proserpine. De là (car je suis obligé d'être bref) la révélation du caractère astronomique du sujet, caractère auquel concourent et le char et le manteau étoilé, et les oiseaux célestes qui entraînent le char. Ce caractère est trop nettement marqué par l'origine orientale du mythe d'Adonis, et par la distribution calendaire des fêtes et des cérémonies auxquelles ce mythe donnait lieu dans la Syrie, pour qu'il soit nécessaire d'insister sur ce point. Adonis, délivré des ombres de la mort, reparaît sur l'horizon; mais l'éclat de cette renaissance sera suivi d'un nouveau retour aux enfers, et désormais les phases de la vie et de la mort se suivront périodiquement, comme dans la succession sidérale des phénomènes de l'année.

Vénus s'élevant dans le ciel avec le soleil de printemps répand la vie et la fécondité sur toute la nature. C'est là un lieu commun qui a fourni au génie antique quelques-unes de ses plus belles inspirations, et si Vénus seule éveille ainsi la passion chez tous les êtres, le spectacle des étreintes de cette déesse avec son amant doit accroître encore l'ardeur universelle. Aussi voyons-nous, à la surface de la terre, l'effet des exemples donnés par Vénus. Les monuments obscènes sont innombrables, et pourtant rien n'est plus rare, surtout pour la belle époque grecque, que ceux qui nous montrent des rapprochements conformes aux lois les plus directes de la nature. Sous ce rapport, le groupe que nous avons sous les yeux me semble trancher, d'une manière frappante, sur la plupart des représentations avec lesquelles on serait tenté de le confondre. C'est une union naturelle et susceptible de fécondité, sauf la réserve qu'il faut toujours faire sur ce dernier point, quand il est question des satyres (1). Or, n'oublions jamais que, dans les idées des religions antiques, l'amour qui féconde n'était point agréable aux dieux; que, sans cesse, ils faisaient sentir, à cet égard, leur courroux aux familles humaines, et que chaque

(1) Cf. l'*Élite des mon. céramogr.*, t. I, p. 131 et suiv.

mortel, par un sacrifice volontaire plus ou moins étendu, devait racheter sa progéniture de la sentence fatale prononcée par les dieux Le *symplegma* que nous voyons ici n'entre pas dans les détails ordinaires du thiase bachique. Les monuments de l'art et de la littérature, si nombreux et si remplis de licence, ne fournissent aucune indication sous ce rapport. Ici ce n'est point une ménade qui partage la passion du satyre, et, pour expliquer la scène, il faut se souvenir des traditions, suivant lesquelles les femmes de certaines contrées avaient été exposées aux attaques des satyres (1). Cette dernière observation pourrait servir à expliquer le mouvement de la panthère qui se jette sur les jambes du satyre, et semble vouloir l'éloigner d'un plaisir contraire à des habitudes ordinairement monstrueuses comme sa personne.

Je n'insisterais pas sur l'espèce de protestation que j'attribue à l'animal tout rempli de l'esprit de Bacchus, si je ne retrouvais, et cette fois d'accord avec M. Jahn, le même sentiment dans le personnage auquel il consent à attribuer le nom d'*Orphée*. M. Jahn a très-bien reconnu la douleur et l'aversion qui éclatent dans les yeux et l'attitude du personnage assis sur le rocher et jouant de la lyre. Orphée, en effet, a partagé les entraînements de la passion terrestre, il a subi l'influence de Vénus ; Eurydice est devenue son épouse, mais les dieux l'en ont puni, en lui ravissant une femme adorée. Peut-être ici Orphée n'en est-il pas encore venu au degré de haine que lui inspirèrent les femmes après qu'il eut vainement tenté de ramener Eurydice des enfers, et que cette haine lui eut fourni l'idée de donner une base religieuse à l'amour contre nature (2). Assis mélancoliquement sur un rocher de la Thrace, la vue des transports de l'amour ne lui inspire encore que des regrets. Il chante Eurydice qu'il a perdue; il s'étudie à trouver des accords qui puissent fléchir les dieux de l'abîme.

Comment Orphée est-il descendu aux enfers ? Qui lui en a

(1) Paus., I, 23, 7. Cf. l'*Élite des mon. céramogr.*, t. I, p. 134 et suiv.
(2) Hygin., *Poet. Astron.*, II, 7.

montré le chemin? Ici la tradition mythologique est muette; et, pour combler une telle lacune, il faut bien, ce me semble, avoir recours aux analogies. Or, celle qui existe entre Bacchus et Orphée me paraît évidente. D'une part, Orphée a été l'instituteur des mystères de Bacchus; d'autre part, Bacchus, tout dieu qu'il était, a été pris, comme un simple héros, de la passion furieuse de revoir sa mère Sémélé descendue aux enfers comme une simple mortelle (1). Cette mère de Bacchus était aussi son amante, si nous en jugeons d'après le miroir étrusque (2) que vous avez si justement rappelé, et la manière très-peu chaste dont Bacchus et Sémélé célèbrent leur réunion sur ce monument, ressemble trop aux signes de joie qu'Aphrodite et Adonis montrent en pareille circonstance, pour ne pas frapper ceux qui consentiront avec moi à suivre, sur notre vase, le parallélisme d'Adonis et d'Orphée.

Le dieu Bacchus ne sait pas le chemin des enfers, et, pour l'apprendre, il doit s'en rapporter à un homme, puisque cet initiateur meurt avant que Bacchus ne soit revenu des enfers (3). Ce n'est donc pas nous qui confondons les dieux avec les héros, c'est la fable elle-même qui rabaisse les dieux au niveau des héros, et même au-dessous des hommes. Si le dieu descend ainsi jusqu'à l'homme, l'homme doit aussi aisément remonter jusqu'à la divinité; et ce serait une chose étrange qu'on ne trouvât pas sur les monuments la trace d'une confusion qui tient essentiellement au fond des choses.

J'arrive ainsi à ma conjecture la plus audacieuse. J'ai associé les noms de *Bacchus* et d'*Orphée*; et, au lieu de *Prosymnus montrant à Bacchus le chemin des enfers*, ainsi que les témoignages littéraires nous l'attestent (4), j'ai supposé que notre

(1) Paus., II, 37, 5.

(2) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. I, pl. LVI A; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. LXXXIII.

(3) Clem. Alex., *Protrept.*, p. 29 et 30, ed. Potter; Arnob., *Adv. Gentes*, V, 28; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 212; Nonn., *Συναγωγὴ ἱστοριῶν*, I, 37, p. 129, ed. Montacut. Eton, 1610; Hygin., *Poet. Astron.*, II, 5; Phavorin., v. Ἐνόρχης; Firm Matern., *de Errore profan. Rel.*, p. 428 et 429, ed. Gronov.

(4) Arnob., *l. cit.*; Paus., II, 37, 5, et les autres passages cités dans la note précédente.

vase devait représenter *Prosymnus sur le point de montrer à Orphée le même chemin.* M. Jahn me dit à cela que ce Prosymnus était un personnage borné exclusivement aux mystères de Lerne, et je serais heureux qu'il nous donnât quelques renseignements sur ces mystères de Lerne, dont je ne sais pas grand' chose, et qu'il connaît si bien. Quoi qu'il en soit de ces notions, *Prosymnus* ne se bornait ni à Lerne, ni à ses mystères. Sous cette forme, ou bien sous celle de *Polyhymnus* (1), qui ne me paraît pas moins authentique, il se lie à un des faits les plus généraux de l'antiquité, l'institution des *Phallophories* (2). C'est ainsi que nous le retrouvons non-seulement à Lerne, mais encore à Athènes. Nous savons que dans cette dernière ville, la tradition du voyage de Bacchus aux enfers pour en tirer Sémélé, avait une grande importance. Le poëte tragique Sophon (3) avait traité ce sujet, et les Grenouilles d'Aristophane (4) offrent, avec évidence, une allusion satirique à ce mythe, jugé digne de tout le sérieux de la tragédie.

Comment ce sujet, ainsi traité avec toute la noblesse, toute la gravité de l'art, pouvait-il donner place aux détails obscènes de l'histoire de Prosymnus? Quel était alors l'équivalent de ces détails? C'est ce que nous ignorons complétement. Nous ne savons pas davantage ce que c'était que Prosymnus, et j'avoue que c'est uniquement par conjecture que je le fais entrer dans le thiase de Bacchus. Pour cela cependant il y a des raisons nombreuses et qui ne sont pas sans valeur. Silène est le pédagogue de Bacchus; Prosymnus, dans la fable, joue le rôle de pédagogue, et l'on sait à quelles conséquences conduisent ces fonctions dans le sens obscène et corrompu. Le nom de Prosymnus ou Polyhymnus désigne un être passionné pour la musique et habile à jouer de la lyre. Or, *Silène*, *Marsyas*, *Comus*, *Dithyrambus*, *Hédyœnus*, tous les principaux satyres, le plus

(1) Schol. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 212.

(2) Clem. Alex., *l. cit.*; Arnob., *l. cit.* Cf. Schol. *ad* Aristophan. *Acharn.*, 242; Lucian., *de Dea Syria*, 16.

(3) *Ap.* Aristophan., *Ran.* 73.

(4) *L. cit.*

souvent ithyphalliques, sont représentés la lyre à la main (1).

Ce qu'il y a de plus audacieux dans la tradition antique, c'est de subordonner Dionysus à la honteuse passion de son pédagogue. On ne dit rien de semblable d'Orphée ; mais ce héros, comme instituteur de l'amour sacré (2), nous devient bien suspect, et l'analogie de sa descente aux enfers avec celle de Bacchus complète notre conviction.

Achevons maintenant la description de la peinture qui a rendu tous ces développements nécessaires. *Prosymnus* arrivant tout à coup en présence du groupe central, sent sa passion allumée par cette vue. Il se trouve en même temps auprès d'*Orphée*, qui voudrait trouver le chemin des enfers pour en ramener Eurydice. Tout est donc préparé pour l'accomplissement d'un pacte semblable à celui que l'instituteur sacré fit avec Bacchus. Car on conviendra que l'initiation seule pouvait montrer le chemin des enfers. Prosymnus, avec la pétulance propre aux satyres, va se jeter sur le jeune homme assis sur le rocher. C'est d'abord pour lui l'objet le plus proche ; ensuite il faut admettre chez lui un raffinement de corruption tout à fait conforme à la nature des satyres. Orphée, pous céder à la passion de Prosymnus, ou du moins pour lui faire une promesse, n'a pas encore besoin d'être devenu l'ennemi des femmes. C'est même sa passion pour Eurydice qui le fera condescendre à cet avilissement, et cependant son espoir sera trompé ; il reviendra de son infructueuse entreprise avec la haine de tout ce qui pourra lui rappeler celle qu'il aura à tout jamais perdue. Tout à l'heure nous expliquions Orphée par Bacchus, et c'est à son tour Orphée qui va nous servir à comprendre l'étrange et honteuse maladie dont Bacchus est atteint à son retour des enfers, et ce besoin effréné qu'il éprouve de satisfaire la passion de Prosymnus, même après sa mort (3). Ici nous entrons dans un ordre d'idées dont il nous est impossible d'in-

(1) Voyez le *Satyre Lyricine* dans l'*Élite des mon. céram.*, t. I, pl. XLVIII.

(2) Hygin., *Poet. Astron.*, II, 7.

(3) Clem. Alex., *Protrept.*, p. 30, ed. Potter.

diquer même les points principaux. C'est le rapport de la vie et du trépas, l'identité du phallus et de la pierre dressée sur le tombeau (1), etc. Qu'il nous suffise d'avoir restitué notre troisième groupe d'une manière vraisemblable, et de lui avoir assigné ce caractère d'amour infernal dont nous avions besoin pour trouver le contraste de l'amour tout céleste de Vénus pour Adonis.

Voici donc ce que signifie, dans cette circonstance, la création du personnage de *Bacchus-Orphée*, qu'on m'a tant reprochée. Il m'a toujours été fort pénible de faire scandale auprès de maîtres dont je respecte l'autorité, comme MM. Welcker et Gerhard. Mais n'y a-t-il pas eu de leur part quelque précipitation à me condamner, et devaient-ils, en bonne justice, traiter comme des travaux complets des notices rédigées pour un catalogue, et, par conséquent, sous la forme la plus laconique ? Je n'ai exprimé ici que très-brièvement ce qui pouvait servir à l'explication du vase, telle que je la conçois. Si j'en avais dit la moitié autant dans le *Catalogue Durand*, quelles auraient été les bornes de cet ouvrage ? Les monuments de l'art portent des traces évidentes de mythes *entremêlés et enchevêtrés* les uns dans les autres, comme l'a si bien dit notre ami M. Panofka (2). Si au milieu des progrès si notables qu'a faits l'interprétation des vases depuis quinze ans, on était parvenu à réduire à une proportion insignifiante ceux de ces monuments qui ne peuvent s'expliquer par des fables fidèlement calquées sur les textes littéraires, je concevrais qu'on gardât l'espérance d'arriver à une intelligence aussi simple et aussi claire de toutes les peintures. Mais le nombre de celles qui résistent évidemment à une telle opération, est, de l'aveu de tous, si considérable, qu'il faut bien nous permettre de recourir à d'autres moyens d'investigation, et de donner la preuve que beaucoup de peintures, principalement celles de la dernière époque (3), ont été conçues dans un système de syncrétisme

(1) Cf. Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 309 et suiv.

(2) *Ueber verlegene Mythen*. Berlin, 1840, in-4°.

(3) Le vase dont il s'agit appartient à la dernière époque ; c'est un vase de fabrique étrusque.

mystique, où les fables étaient employées confusément à l'expression de l'idée religieuse. On pourra opposer à nos vues des dénégations et des doutes, et nous verrons toujours avec joie nos idées soumises à cette sorte d'épreuve; mais des démonstrations absolues, qui ne laissent rien de tout notre édifice, on n'en a pas produit, et nous avons assez d'expérience pour affirmer qu'on n'en produira pas.

Toutes les peintures, heureusement, ne ressemblent pas à celle que nous venons d'analyser, et nous devons rendre grâce à M. Jahn de nous avoir fait connaître le beau vase attique du Musée de Berlin (1), dont le dessin accompagnait sa lettre (Pl. XXIV *bis*). Je suis loin, il est vrai, de ranger le sujet qui le décore parmi les scènes de la vie familière. J'y reconnais, au contraire, un emprunt fait à l'Iliade, et je ne désespère pas de faire partager à M. Jahn la conviction que j'éprouve à cet égard. Dans l'intérieur d'un palais, un jeune homme diadémé et remarquable par sa beauté, debout auprès d'un meuble qui, sur un grand nombre de monuments, désigne le *thalamus* ou lit nuptial, tient un miroir dans lequel il se regarde avec complaisance; de l'autre main il achève d'arranger, autour de son corps, les plis élégants de son manteau. Ce soin de sa personne, cette coquetterie, conviennent, parmi les héros, principalement à *Pâris*, et c'est *Pâris* en effet que nous avons sous les yeux. Devant lui est *Hélène* qui vient d'entrer dans la chambre nuptiale; de l'autre côté, la femme qui tient la fleur, ne peut être que *Vénus*. Cette déesse, après avoir soustrait son favori aux dangers d'un combat inégal (2), a été chercher Hélène au milieu des femmes de Troie; et, après avoir pris les traits d'une vieille esclave venue de Lacédémone avec Hélène, elle l'a engagée à retourner auprès de Pâris (1). « Viens, dit-elle, ton époux t'appelle dans son palais ; il est dans son thalamus, auprès de son lit

(1) Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 804.
(2) Homer., *Iliad.*, Γ, 380 sqq.
(3) *Ibid.*, 383 sqq.

d'ivoire, brillant de beauté et de parure. On ne dirait jamais qu'il a combattu tout à l'heure, mais qu'il vient de quitter la danse (1). »

Après une résistance inégale, Hélène suit la déesse qu'elle a reconnue; elle revient auprès de Pâris; et Homère nous la montre absolument comme nous la voyons sur notre peinture, baissant les yeux, ὄσσε πάλιν κλίνασα (2), en présence de son époux. L'artiste, qui s'est étudié à donner à la figure d'Hélène toute la grâce et toute la magnificence dont il était capable, a senti qu'auprès d'elle il serait impossible de rendre la déesse même de la beauté; il s'est souvenu, comme un autre Timanthe, qu'Homère l'avait montrée travestie sous les traits d'une vieille esclave (3), et, comme ce dernier personnage n'allait pas aux habitudes élégantes de l'art attique, il s'est contenté de nous montrer Vénus sous la figure d'une jeune suivante qui, tournée du côté d'Hélène, tient dans la main une fleur qui ne peut manquer d'être celle dont le nom, πόθος, exprime l'idée du *désir*. En dehors du thalamus se voient les servantes au milieu desquelles Hélène a trouvé Pâris à son retour dans son palais. Elles tiennent le coffret qui a servi à la toilette du héros efféminé, et semblent s'entretenir avec malice de la nouvelle victoire que Vénus vient de remporter. Les figures accessoires s'adaptent donc avec une clarté parfaite aux personnages principaux; le texte d'Homère leur sert d'un commentaire continu, et il n'y a pas jusqu'aux deux figures de femmes placées en face l'une de l'autre sur le col du vase, dans lesquelles on ne puisse reconnaître ces Troyennes dont Hélène redoutait si fort les observations malicieuses.

(1) *Iliad.*, Γ, 390-94.

Δεῦρ' ἴθ'· Ἀλέξανδρός σε καλεῖ οἶκόνδε νέεσθαι·
Κεῖνος δγ' ἐν θαλάμῳ καὶ δεινωτοῖσι λέχεσσι,
Κάλλεϊ τε στίλβων καὶ εἵμασιν, οὐδέ κε φαίης
Ἀνδρὶ μαχεσσάμενον τόνγ' ἐλθεῖν, ἀλλὰ χορόνδε
Ἔρχεσθ', ἠὲ χοροῖο νέον λήγοντα καθίζειν.

(2) *Ibid.*, 427.

(3) *Ibid.*, 386.

..........Τρωαὶ δέ μ' ὀπίσσω
Πᾶσαι μομήσονται....... (1).

Au reste, quoique le regard et la bouche de ces deux figures semblent exprimer la pensée du poëte, je ne tiens nullement à ce complément d'explication. On y verra, si l'on veut, ces fameuses *figure mantellate*, qui tiennent tant de place dans les catalogues italiens; mais, quant à la scène principale, elle ne fait aucun doute à mes yeux. Pour l'expliquer, je n'ai été obligé de recourir à aucune supposition, à aucun mélange de mythes étrangers les uns aux autres. Il m'a suffi de recourir au texte, d'après lequel l'artiste a tracé sa composition. C'est ce qui arrive le plus souvent pour les monuments d'un goût pur et d'une grande époque. J'avoue sans peine qu'alors l'esprit reste plus satisfait, et cette correspondance exacte des modèles littéraires et des chefs-d'œuvre de l'art du dessin a pour mon imagination un charme tout particulier. Mais il s'en faut qu'on puisse arriver toujours à un tel résultat; et de ce que les monuments s'y refusent souvent, il ne s'ensuit pas que la faute en soit nécessairement à notre inexpérience et à notre défaut de sagacité. M. Thiersch, dans une dissertation (2) qui mérite d'être méditée par tous les archéologues, en nous engageant à avoir sans cesse l'œil fixé sur les modèles littéraires, a tracé une marche bien souvent sûre et féconde, mais qui, malheureusement, ne peut servir à expliquer tous les monuments, comme il a paru le croire. Nous rencontrons trop souvent des épreuves à la fois plus difficiles et plus ingrates, et, pour mon compte, je préfère le danger qu'on trouve en les abordant, à la sécurité dont jouissent ceux qui les évitent.

CH. LENORMANT.

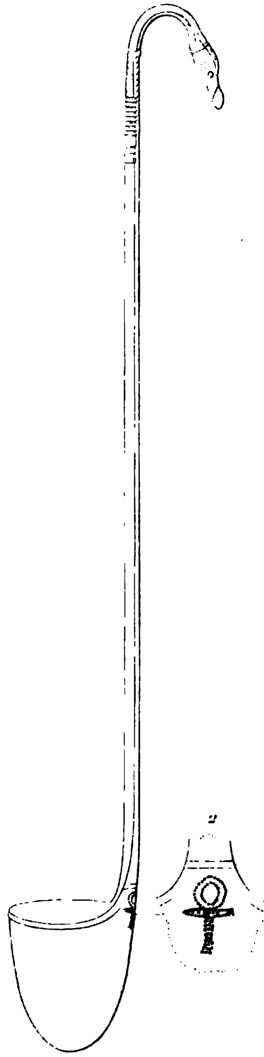
La Chapelle Saint-Éloi, septembre 1845.

(1) *Ibid.*, 411-12.
(2) *Veterum artificum opera poetarum carminibus explicata.* Mun., 1835.

FIN DU TOME XVII.

TABLE DES MATIÈRES.

PLANCHES.



Gravé par Bryant







Pedretti sc.



Pedretti sc.

1



2



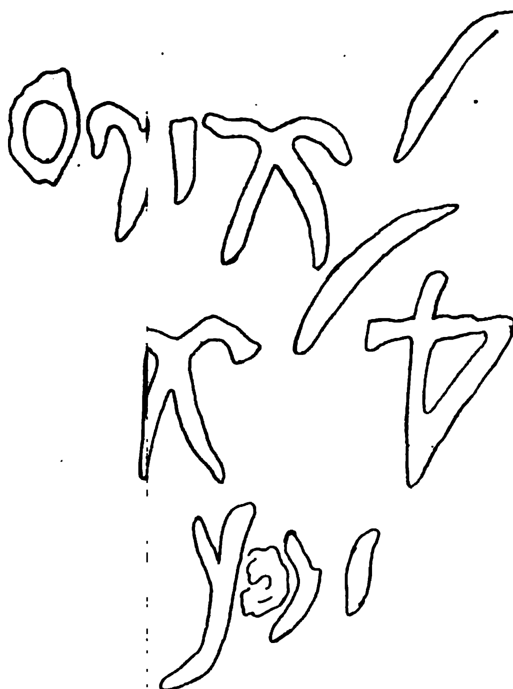
3



Pedretti sc

AL

HÉBRAIQUE.





Imp Kaeppeli

Pl. H. Ann. 1845.



Pl. K. 1845.

1





2





3





4



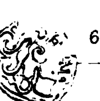


5





6





7





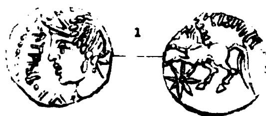
8



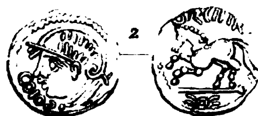


MONNAIES DES EDUENS.

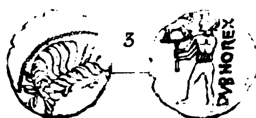
1



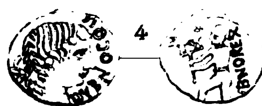
2



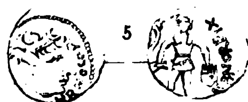
3



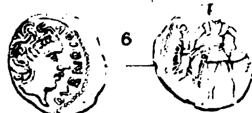
4



5



6



7



8



9



10



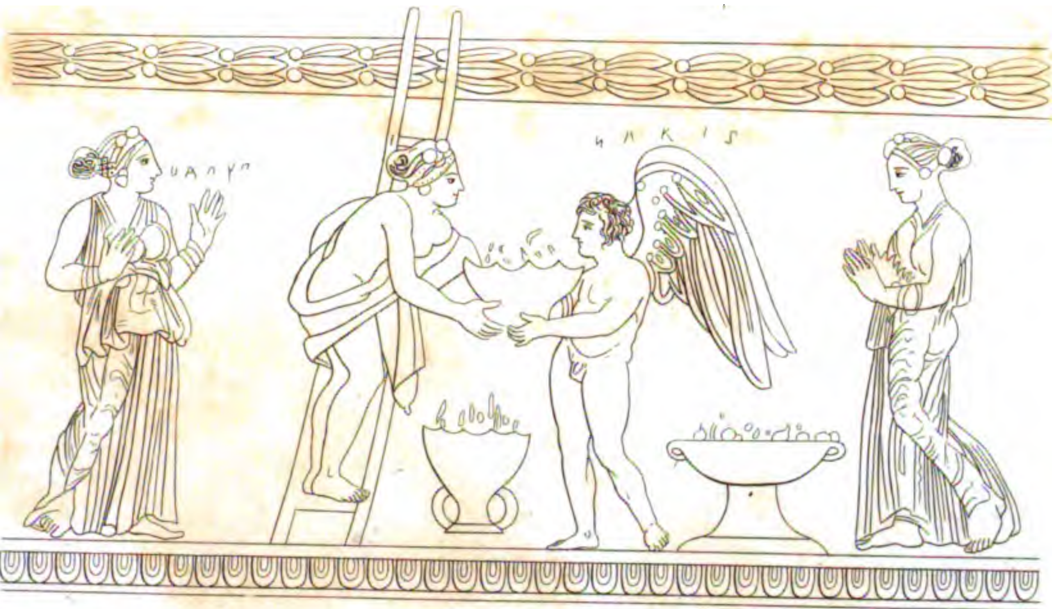


MONNAIES DES EDUENS.

Pl. M. Ann. 1845.



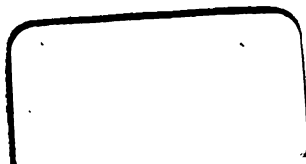
Pedretti sc.



Pedretti sc.




3 2044 034 876 748




3 2044 034 876 748

